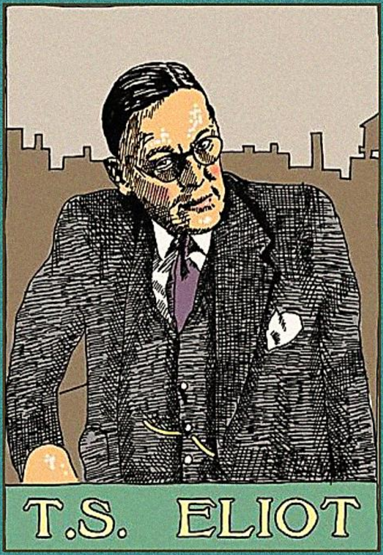
1948

مكتبة نوبل

ت . س . اليوت

اجتماع شمل العائلة



ترجمة : محمد حبيب

اجتماع شمل العائلة

مكتبة نوبل

Author :T.S. Eliot
Title : The Family Reunion
Translator: Mouhamed Habeb
Al- Mada P. C.
First Edition 2001
Copyright © Al-Mada

اسم المؤلف : ت. س. اليوت
عنوان الكتاب : اجتماع شمل العائلة
ترجمة : محمد حبيب
الناشر : المدى
الطبعة الأولى : سنة ٢٠٠١
الحقوق محفوظة

دار المدى للثقافة والنشر

سوريا - دمشق صندوق بريد ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦
تلفون ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F K A. Cyprus
Damascus - Syria , P O Box . 8272 or 7366 .
Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289
E - mail : al - madahouse @ net.sy البريد الالكتروني

All rights reserved. No parts of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means ; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission, in writing, of the publisher.

١٩٤٨

مكتبة نوبل

ت . س . اليوت

اجتماع شمل العائلة

ترجمة

محمد حبيب

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
رقم التسجيل ٧٤٢٤٩

مقدمة

١ ـ الأهداف العميقة

ـ تعتبر مسرحية «اجتماع شمل العائلة» المسرحية التي نالت العناية الأكبر أثناء كتابتها، ومع ذلك فهي الأكثر تصدعاً في نتاج إليوت الدرامي. وربما بين كل أعماله. تنفذ التصدعات إلى قلب المسرحية، ومع ذلك فالأفكار التي تناقش فيها آسرة، أصيلة، وشجاعة لدرجة أن هذه التصدعات أجدر بالمناقشة من حسنات عمل أدبي أكثر نجاحاً وتماسكاً.

خلف هذه الأشياء كلها توجد ثلاثة أهداف متبلورة تقوم عليها هذه المسرحية. أولها، إعادة الاعتبار للشعر بصفته لغة الدراما: ليجدد من خلال الدراما مشهدية تورطنا بالعلاقة مع الخير والشر (الله، الشيطان)، بالإضافة إلى التجربة الدينية والحدس: حتى ولو جرت هذه الأشياء في سياق العادات، في العالم المعاصر لغرف الاستقبال وما يدور فيها من محادثات وتصرفات سيطرت على مسرح لندن فترة طويلة. ففي محاولته تَناولْ هذه الأشياء الثلاثة، كان إليوت يهاجم بشكل رئيسي لا أدرية الجمهور، بتوقه واعتياده على الحوار النثري الطبيعي، والذي كان يذهب إلى المسرح للتسلية لا لمشاهدة تجربة خلاّقة.

كانت مسرحيات الأديب الكبير أنطون تشيخوف (١٨٠٦ - ١٩٠٤) من أنجح المسرحيات التي تجري أحداثها في غرف الاستقبال وقد لاقت نجاحاً جماهيرياً واسعاً بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، واعتمدها إليوت للمرة الأولى نموذجاً، وعندما قلّبَ في رأسه فكرة المسرحية التي كان يخطط لها، كتب للسيد جيوفري فابر في ٢٠/ آذار/١٩٣٧:

إنها مسرحية كئيبة وأظنها ستكون الأشد كآبة من بين كل ما كتبت؛ وعندما أقول لك إنها مسرحية عيد ميلاد فسترى الاحتمالات: كل شيء يفسد ما عدا كعكة الميلاد، ويبدو ذلك وكأنني قد تأثرت بتشيخوف، وربما تأثرت فعلاً. وفي رسالة كتبها فيما بعد للسيدة فابر في ٢٤ /شباط/ ١٩٣٨، ناقش فيها هاتين النقطتين:

نعم، آمل أنه من الواضح ألا يموت أحد عدا (إيمي) [وهي كما يجب أن تكوني قد استنتجت، مريضة في القلب].

المأساة كما هي عند أستاذي تشيخوف، هي نفسها بالنسبةإلى الناس الذين عليهم الاستمرار في الحياة، والناس الذين يموتون.

كل الذين قرأوا «الأخوات الثلاث»، «النورس»، «بستان الكرز»، سيعرفون لماذا اختار إليوت تشيخوف أستاذاً له، فلا مثيل لتشيخوف في تصوير حياة البيوت الريفية التي يخيم عليها إحساس حزين بالعقم والكآبة، وحيث، على الرغم من ذلك، يوجد دفء، وحتى لمسات كوميديا إنسانية مضحكة، تماماً مثل الذبحة القلبية، كل ذلك طبيعي وعفوي وحقيقي. فإن أمكن الحفاظ على هذه الأشياء كلها في مسرحية توازي الواقع، و يمكن أن يدخل إليها بعض المواضيع التي تتضمن وعي

إليوت الديني المتنامي، في لغة تشبه عذوبة حوار شخصيات تشيخوف، وترتفع إلى مستوى الشعر بدافع ضرورة تجسيد التجربة، فإنها ستحمل الاتهام، حتى للجمهور الانكليزي، ومن خلال غرف استقباله التقليدية، بأنه غير قادر على فهم حقيقة الدين.

إن الرؤيا الواقعية التي رغب إليوت بتقديمها، هي الرؤيا المسيحية، كما يثبت كل تطوّره كشاعر وكمفكر، ومع ذلك فقد رغب تجنب ذكر المسيحية بشكل مباشر، تعاليمها الواضحة ورموزها المألوفة. لقد كتب من قبل مسرحيتين (الصخرة عام ١٩٣٤)، و(جريمة قتل في الكاتدرائية عام ١٩٣٥) كرسّتا لجمهور مسيحي في احتفالات كنسية، لكن الآن، وبعد أن سطع نجمه ككاتب درامي، أراد أن يصل إلى أعرض قطاعات الجمهور وربما أشدها عدائية، ولا يريد أن يحصر نفسه في الوعظ أو الهداية، استطاع، كما كان واضحاً، أن يغزو أكبر مسارح لندن وأوسعها شهرة آملاً أن يسمعه الجمهور. لقد تعززت شهرته جيداً، لكن من الذي سيسمع لصوت، مهما كان مشهوراً، يصرخ هناك، إذا كان صراخه يتطابق مباشرة مع الكنيسة الأم؟ والتي كانت تملك منبرها الخاص للوعظ، في النهاية بالنسبة إلى أولئك الذين يحبون تلك المواعظ، فلا عمل لها مع المسرح.

صُممت مسرحية (اجتماع شمل العائلة) لتنتسب سراً إلى المسرحية المسيحية، برموز روحية غير مألوفة، ونغمة وثنية طاغية، لتنقل رسائله المسرحية المحجبة التي لا يمكن التشكيك بمسيحيتها مقدماً. ولكي يجد موضوع مسرحيته المنتسبة سرياً للمسيحية، انتقل إليوت من تشيخوف إلى اسخيلوس أعظم شعراء المسرح الأثيني (٥٢٥ ـ ٤٥٥ ق. م) وإلى

ثلاثيته الرائعة أوريستيا، حيث يوجد الموضوع الذي يهدف إليه إليوت في مسرحيته ـ الشعر السامي والمتنوّع، الرؤية المسيحية للإثم والتكفير، تورط الإنسان من خلال لعنة العائلة مع قوى الخير والشر، وطريقة روحية للخروج من دائرة الجريمة، باكتشاف أبعاد الآلهة الخارقة، والتغيير الذي يطرأ عليها، كل هذه الأفكار، بقليل من المعالجة، يمكن أن تقحم المفتاح المسيحي بشكل جديد.

كانت فكرة الاستفادة من النموذج الإغريقي في كتابة مسرحية، فكرة رائدة وقد نجح كتّاب المسرح الأمريكيون في استخدامها، مثل يوجين أونيل في ثلاثيته (الحداد يليق بإليكترا) ١٩٣٢ التي جمعت بين المعاصرة والأصالة. كانت تجريبية، انطوت على تشابهات مع معظم أعمال التحليل النفسي التي استخدمت الأسطورة الإغريقية.

زخرف إليوت مسرحيته بعناية مفرطة مقلداً اسخيلوس وأونيل، فأخذ لعنة عائلة وجريمة مزدوجة كتصور رئيسي، وتطهر في النهاية. كان على اللعنة أن تظهر وكأنها نتاج أسباب طبيعية وبعد ذلك تنتهي إلى حلٍ فوق طبيعي.

إن العنف الروحي في إثم الجريمة سيستدعي بشكل طبيعي لغة مثيرة وثرّة، لغة قوية لتثير وتوتّر المشاعر أكثر من المعتاد، ومع ذلك ينبغي ألا يحتجب الإيقاع ولا لغة الحوار الطبيعي، وينبغى الشعور بأن الشخصيات حقيقية، وتتحدث بعفوية؛ وفوق كل ذلك ينبغي أن يكون الحوار مكثفاً.

وهكذا فإن ثلاثة أهداف عميقة في المسرحية توجب على إليوت

تحقيقها، ويمكن رؤيتها، ربما، كهدف وحيد للخيال، الخيال الذي يقول فيه شكسبير إنه: لتجسيد أشكال الأشياء المجهولة*(١)، يقلقنا ويثيرنا بالشيء الغامض في المألوف ويلامسنا بطرفة، الشعر والدين فقط هما القادران على وضعها، ويمكنها أن تُظْهر أن عالم غرف الاستقبال لا يبْعد عن القفر سوى خطوة واحدة وأنه من الممكن أن نكون جميعاً مدعوين لخطو خطوة من ذلك النوع في أية لحظة، كما هو حال هاري مونسنسي. لذلك يجب أن تكون لغة غرف الاستقبال جاهزة لمثل تلك التجربة الموسّعة. لقد قدم إليوت تصريحاً تذكارياً بهذا الخصوص في محاضرته عن ثيودور سبنسر التي ألقاها في جامعة هارفارد ١٩٥٠ تحت عنوان الشعر والدراما.

«يتوجب علينا أن ندخل الشعر إلى العالم الذي يعيش فيه الجمهور والذي يعود إليه عندما يغادر المسرح، لا أن ننقل الجمهور إلى بعض العوالم الخيالية الصرفة التي لا تشبه عالمه، الشعر فيها متسامح، ما أودّه وآمله، ربما يتمكن من تحقيقه جيل من كتاب الدراما بالاستفادة من تجربتنا، هو أن يرى الجمهور في لحظة إدراكه أنه يسمع شعراً، أي أن يقول لنفسه: وأنا أستطيع قول الشعر أيضاً، إذن يجب ألا ننتقل إلى عالم مصطنع؛ على العكس، فإن عالمنا اليومي القذر، الكئيب سيكون فجأة مجسداً ومضاءً».

سنأتي فيما بعد على دراسة التقنيات التي أنجز بها إليوت معجزته هذه. إن دافع إليوت الأساسي تجاه الدين هو نفسه الذي ينملكه تجاه الشعر في الدراما، أي أنه يجب أن يبدو طبيعياً، الجزء غير المدرك من

* ـ١ـ انظر هوامش المقدمة .

معرفتنا وتجربتنا في الحياة، ويمكن رؤيته في رسالة كتبها إليوت في كانون الأول ١٩٥٩ لصديقه ومساعده أحياناً السيد ي. م. ماركن براون، الذي اختاره ليكون مخرج كل مسرحياته:

يجب أن أبتعد عن التفكير في الفن المسيحي كشيء يقارن مع الفن الدنيوي ويتنافس معه... إني مهتم بشكل خاص بالدراما لأني طالما كنت تواقاً لرؤية مسرحيات عادية كتبها مسيحيون أكثر من مسرحيات ذات هدف مسيحي صريح. أشعر في المسرح أبعد من شخص يريد من عقلية مسيحية أن تخترق المسرح، لتؤثر فيه وتؤثر في الجمهور الذي يمكن أن يكون فظاً تجاه مسرحياتٍ صريحة المناشدة الدينية.

هذه المواقف الحذرة تجاه الأفكار الأقرب إلى قلبه تضيء الشبه بين إليوت وبين أول شخصية عظيمة خلقها، ج. ألفرد بروفروك في قصيدة حب نشرها عام ١٩١٧. إنها مونولوج درامي لشاب يافع، خجول جداً، ويهجس بأسئلة طاغية ـ أسئلة مثل تلك التى يستطيع لازوروس المنبعث من الموت وحدهُ الإجابة عليها. كان الشاب تواقاً لمواجهة سامعيه، وحبيبته على وجه الخصوص، بمشكلات الحياة المذهلة والموت، إنه خجل من فعل ذلك، لأنها أسئلة من النوع الذي لا يطرح فى مجتمع مهذب، وسينظر إليها على أنها مضجرة ووقحة. وبالطريقة نفسها، نوعاً ما، كان الهاوي إليوت حذراً من حماسته لتوظيف موهبته المكتشفة حديثاً في الدراما ليعبر عن مخيلته الشعرية والدينبة. وإذا كان يجب أن تسمع في صخب تسليات لندن الدنيوية، فيجب أن نُلبس لبوس زمنها، وتبدو دنيوية أيضاً، وإلا فسوف يرحب بها بالفهم نفسه المستثار ويشوّه طعمها الشيء الذي خاف بروفروك أن يراه عند حبيبته. أزيحت الستارة عن

المسرحية على خشبة مسرح ويستمينستر في ٢١/آذار/١٩٣٩ قبل ستة أشهر من إعلان انكلترا الحرب على ألمانيا الهتلرية. وهذا وقت عصيب على أية مسرحية لأن تلقى آذاناً صاغية.

٢ـ جذور بعض الأفكار

في الغالب، يبدو أن كل عمل من أعمال إليوت يضرب بجذر فكرته في بعض أعماله السابقة أو ينهل منها، وهذا يمكن تحديده ببساطة. لقد كانت رؤيته مكثفة ومستقيمة الاتجاه. فمسرحية ـ اجتماع شمل العائلة ـ مليئة بأفكار عاشها وطورها لأكثر من عشرين عاماً. جلّها مبثوث في مسار حبكة المسرحية، وستساعد، في مناقشتها، إذا بدأنا بتحديد الملامح الرئيسية الأكثر أهمية بينها.

الفكرة الرئيسية بعينها هي حسّ إليوت المكثف بالاختناق الروحي والموت في الحرب التي تجتاح انكلترا وأوروبا. بدأ الشعور يداخله قبل نهاية الحرب العالمية الأولى. يحكي لنا بروفروك عن النساء المثقفات في الحلقات التي كان يرتادها. النساء اللواتي كن يدخلن ويخرجن وهن يتحدثن عن ميكيل أنجلو. إنهن متزيّنات بالثقافة لكنهن خامدات روحياً. إنهن وأمثالهن يخنقن السؤال الملّح الذي يود أن يسأله، وأصواتهن توقظه من حلمه، يغرق فيها، ويختنق.

الأرض اليباب ١٩٢٢ تروي القصة نفسها من منظار أكبر، إنها تشريح للحضارة المتعفنة: حياة ـ في ـ الموت:

نحن من كنا أحياء نموت الآن

بصبر قليل

«الصخرة» (١٩٣٤)، إنها اتهام طويل لغياب الله عن مدينة لندن، فقدان لمعاني الحياة كلها، اختناق الروح في الماديات وأعمال التجارة.

«جريمة قتل في الكاتدرائية»(١٩٣٥) فيها كورس من عامة الناس ـ نساء كانتربري ـ لا يستطعن الادعاء أكثر من أنهن يحيين، حياة نسبية.

«آلام سويني»(١٩٢٦ ـ ١٩٢٧) يصرّح إليوت على لسان سويني أن الموت حياة والحياة موت، وبتهكم يختصر الوجود كله في المبدأ:

تلك هي الحقائق كلها عندما تسلم بالتفاصيل العملية؛

ميلاد، وجماع، وموت.

لقد ولدت مرة، ومرة واحدة كفاية.

إن عقم الروح لا يمكن أن يذهب أبعد من ذلك.

ترينا مسرحية (اجتماع شمل العائلة) نمطاً مشابهاً عن موتٍ حي في ويش وود وروتينه المعقد. فلاشيء فبه يتغير بتاتاً، فوقه تعلّق لعنة غير ملفوظة.

إنه وجه مصغّر عن لندن؛ عن قاطنيها المحترمين جداً الذين هم الطبقة الارستقراطية، ذكورها كرماء لكنهم أشداء (العم جيرالد، والعم تشارلز) ونساؤها (الخالة آيفي، والخالة فيوليت) عانستان حاقدتان، يواجهون جميعاً الواقع مجسداً في هاري ابن أختهم، ومشكلته الروحية العميقة، وكل ما يستطيعون حياله هو وصفه بالجنون، لعدم قدرتهم على فهمه بعمق، حتى العم تشارلز، ألطفهم جميعاً، لم يعد فى وسعه إلا أن يتمتم في نهاية المسرحية:

بدأت أشعر، الآن بدأت أشعر
أن هناك شيئاً ما كان بوسعي فهمه، لو قيل لي
لكني لست متأكداً أني أريد أن أعرف.

إن الصورة في هذه القصائد والمسرحيات كلها، التي قدِّمت عن العالم، تظهر بوضوح أن الحياة قد فقدت معناها. مجتمع كسول ومرهق لا يستطيع أن يجد شيئاً يفعله سوى الاستمرار في الحالة التي كان عليها من قبل خلال دائرة الزمن اللانهائية، مع الرؤيا الشاملة للواقع والهدف الواضحين.

من هذه الفكرة الرئيسية، يبزغ تدريجياً إحساس علاجي، يبدأ ضعيفاً، لكنه يصبح أقوى وأكثر إيلاماً في كل قصيدة ومسرحية متعاقبة، إنه علاج الانسحاب من حب العالم الدنيوي وتسليم إرادتك لإرادة الله.

إن أول مقولة واضحة عن هذا الموضوع تقدم في أعمال إليوت هي المقتطفة من St- John of the Cross[٢] وهذا عنوان لجزئين من آلام سويني المسرحية التي يمكن اعتبارها هزلية، حياة وضيعة، تجريب لأفكار مسرحية (اجتماع شمل العائلة) وقد لاحظت فكرة مشابهة تماماً ـ الإحساس بعقم خلفية المسرحية. فكرتان آخريان تظهران في المسرحية وقد اقتطعتا من صفحة العنوان:

اوريستيس: أنت لا تراها، لا تراها، لكني أراها، إنها تطاردني يجب أن أهرب. (تشويفوري).

ليس بإمكان الروح إدراك الاتحاد المقدس، حتى تخلّص نفسها من حب الكائنات المخلوقة (John of the cross).

التشويفوري، هو اسم ثاني مسرحية من ثلاثية اسخيلوس الاوريستيا؛ في هذه المسرحية يقتل اوريستيس أمه لأنها قتلت أباه ـ في (اجتماع شمل العائلة) ـ يقال لنا إن والد هاري فكر بقتل زوجته (إيمي)؛ وابنه هاري يعتقد أنه قد قتل زوجته وعمليا يتسبب بقتل والدته في نهاية المسرحية بمغادرته ويش وود، منزل العائلة. ويتكلم اوريستيس في المقطع السابق عندما يرى أنه مطارد من قبل Eume-nides ـ أرواح الانتقام التى تطارد المجرم. و(هاري) أيضاً تطارده الـ Eumenides أرواح الانتقام (على الرغم من أنها تلبس لبوساً جديداً). وعلى الأغلب أن إشارته الأولى في المسرحية منقولة عن لسان أوريستيس:

هاري: ألا تستطيعين رؤيتها؟ أنت لا ترينها، لكني أراها، وهي تراني.

تنتهي آلام سويني بمشهد كورسي هزلي ـ مخيف وهو تقليد لكابوس

د. س جيلبرت: عندما تكون وحيداً في فراشك وتستيقظ وكأن شخصاً ما قد ضربك على رأسك.

لقد تلقيت زبدة الكابوس الحلم وتلقيت الـ هو... ها وهي تهاجمك. هو... هو... هو...

وتنتظر سماع القرع والقفل وهو يدار لأنك تعرف أن الجلاد ينتظرك.

الهوها: هي شكل مقرعة إليوت الذي تجسده الأشباح.

فكرة أخرى رائدة في آلام سويني يتجدد صداها في (اجتماع شمل

العائلة) هي رغبة الرجل التي لا يمكن تجنبها في قتل زوجته:

أعرف رجلاً قتل ذات مرة فتاة

أي رجل يمكن أن يقتل فتاة

أي رجل يحب، يحتاج، يرغب

مرة واحدة في حياته أن يقتل فتاة.،

سعى والد هاري لقتل زوجته (إيمي)، واختفت زوجة هاري من على ظهر سفينة تعبر الأطلسي؛ لم يستطع هاري أن يحرر نفسه من هاجس أنه هو الذي دفعها عن ظهر السفينة.

علاج الكابوس، للهائمين روحياً، لا يكمن في الهرب، بل في الانفصال، إنها طريق القديس جون (s.t John of the cross) لأن ذلك ما يعطى للحياة معنى ـ أن تدخل الاتحاد المقدس، يعني أن تخضع إرادتك لإرادة الله. إنه المعنى الذي سيدفع هاري إلى البريّة في نهاية المسرحية، لكن ما أعطى هذا المعنى للحياة الإنسانية الفانية كان يجسد المسيح.

وهذا ما يلحظ بوضوح في افتتاحية الكورس في الجزء الثاني من «الصخرة» التجسيد والافتداء يأتيان معاً:

ليس خارج الزمن، بل في الزمن، في ما نسميه تاريخاً...

لحظة في الزمن، لكن الزمن كان قد صنع خلال تلك اللحظة: لأنه من دون معنى لا يوجد زمن، وتلك اللحظة من الزمن تعطي المعنى.

بالنسبة إلى إليوت إن الحس هو الذي ترتبط به حيواتنا بالحب، وإرادة الله هي الشيء الوحيد الذي يخرج بالناس من مرض الموت في الحياة، والذي رآه راسخاً من حوله، وصرّح به في قصائده باعتباره مرض أوروبا القاتل.

ولا يجيب هذا فقط عن المصدر الأساسي الذي جاءت منه مشكلة بروفروك وهو John of the cross؛ بل إلى مصدر آخر وهو دانتي:En la sua volunlateé nostrapace (pavadiso III, 85) وفي إرادته (الله) يكمن سلامنا. وهذا أول ما ينطق به القديس بطرس في الصخرة: «اصنع خيارك الحر» وهذا هو بدقة ما يفعله بيكيت في جريمة قتل في الكاتدرائية، في المشهد الذي يواجه فيه الغواة الأربعة؛ وأنهم مثيرون في البريّة، ويتغلب عليهم بالنأي بنفسه عن كل رغبة ما عدا خضوعها الإرادي لمشيئة الله. هكذا، باختياره الحر، تكتسب حياته شكلاً جديداً بالمعنى الذي دخل عليها، وهو في أمان فى المركز الثابت للأشياء. أن ترى هذه هو أن ترى قديساً قيد الصنع.

نرى هاري مونشنسي في موقف مبكر في تطوره الروحي عندما نقابله في (اجتماع شمل العائلة)؛ لأننا لا نرى هنا استشهاداً بل حواراً[٢] وهو فى قمة انفعاله عندما يصل، مطارداً من قبل الإثم. في ويش وود يلتقط من جديد في حديثه مع ماري ومض البراءة السعيدة التي فقدت من زمن بعيد، ومن حياة أنكر فيها حب النفس في حديثه مع أجاثا، وهذه هي عوامل الحفّار التي تحوّل طريق الهائم من الإثم إلى المطاردة للنداء الباطني وتضعه على الطريق الصعب للانفصال التى تقود إلى «الوحشة». أن ما يعرض أمامنا هو ذروة أزمة حياته، إعادة توجيه إرادته؛ استشهاد أو طهارة يمكن أن تربطنا أمامه؛ لكنهما لا تعرضان أمامنا في المسرحية.

هذا يقودني إلى جذر الملاحظات العامة الأخيرة التي أعتبرها جزءاً من طريقة تفكير إلبوت، إذا تفحصنا، اللحظة، تقنية تفكيره في فن

التأليف المسرحي. إنها فكرة استدعاء النداء الباطني. هذه إطالة للفكرة التي نافشتها من قبل. إنها مناشدة من إرادة الله لإرادة إنسان محدودة؛ إن شخصيات إليوت الرئيسية هي رجال مميزون، مختارون مسبقاً لنوع من العظمة التي تجعلهم يعلون فوق محيطهم، لأن لهم بعداً في عالم روحي، يحاولون اكتشافه؛ وقلوبهم الضعيفة هي الـ (بروفروك) الأول.

هكذا في الصخرة نتقابل مع عظمة خاصة لروح القديس بطرس وميليتوس وراهير، وفي (جريمة قتل في الكاتدرائية) مع بيكيت. وفي (اجتماع شمل العائلة) مع هاري ذلك النموذج المختار بعناية. نجد لدى إيمي وأجاثا شيئاً ما من القيادية، من بين كل العائلة، وهما تمتلكان أيضاً، نداءيهما الباطنيين الأقل إثارة: نداء أجاثا إلى صرامة أكاديميتها الأنثوية، وتطهريتها؛ ونداء إيمي إلى طهارتها واستشهادها بصفتهما عالمها الديني، الذي تنتجه عبادة ويش وود. الآخرون هم أولئك المحتاجون لأن يقادوا، يحتاجون الرؤية والمساعدة؛ ماري، الأعمام، والخالات، إنهم منقادون وليسوا قادة ـ والأحياء، والأحياء جزئياً، الذين نراهم في (جريمة قتل في الكاتدرائية،) وفي (الصخرة)، وفي (آلام سويني)، وحتى وسط أسماء أولئك السيدات الساقطات في بروفروك، اللائي يحسبن أنفسهن مثقفات جداً.

وبإيجاز نخلص إلى أن جذر هذه الأفكار، هو موت المسيحية ـ في ـ الحياة بين الحربين العالميتين، خلو الحياة من معناها دون معرفة الله وتجسّد الله، والدافع إلى قتل امرأة، خصوصاً الزوجة أو الخليلة، الهروب من الإحساس بمطاردة الإثم، والعلاج الحقيقي الذي لا يكمن في الهروب بل في الانسحاب من حب العالم الدنيوي إلى تسليم النفس لحب الله،

وبالتطهر من الإرادة. أخيراً يوجد أولئك الذين اختيروا لتلقى نداء لهذا الانسحاب، الذين يصبحون قادتنا الروحيين، كأنهم اختيروا أو قُدِّر لهم هذا النوع من الهداية والنداء الباطني.

ـ ٣ ـ مسار القصة في «اجتماع شمل العائلة»

تعرض لنا المسرحية أزمة مدتها ثلاث ساعات من حياة هاري، سبد مونشنسي. لكن هذه الأزمة بقيت تتخمر أربعين عاماً، وحتى نفهمها يجب أن نفهم ما حدث في تلك الأعوام. وتظهر المعلومات تدريجياً هنا وهناك في الحوار خلال المسرحية، لكن بمهارة لدرجة قلما نلاحظ أننا نخبر بها.

كما هو مستحيل الوصول إلى المعاني الأعمق لمسرحيات إليوت دون فهم واضح للقصة، يبدو من السهل أن نبدأ تجميع المعلومات والملاحظات المبعثرة معاً في سرد مباشر. وكان القصد أن نتخيلها. وقد حدثت في لحظة من القرن العشرين، ليس في ماضٍ متخيل. وما أتتبعه هنا هو الملامح الرئيسية، المرتكزة، في مادة التواريخ، على الافتراض بأن أزمة محادثة هاري وقعت في (آذار ١٩٣٩) عندما أزيحت الستارة عن المسرحية في لندن، لأنها كانت وقتئذٍ بوضوح، مسرحية معاصرة.

ترفع الستارة عن حفلة عيد ميلاد عائلية لم يكتمل نصابها بعد، للاحتفال بعيد الميلاد الستين[٤] لإيمي دوجر، السيدة مونشنسي، في ويش وود، موقع قرية العائلة شمال انكلترا. سيطرت عليها إيمي أربعين عاماً، منذ زواجها، في بداية القرن الحالي، من السيد مونشنسي.

كان زواجاً خالياً من الحب، دخلته إيمي لأجل ما يسمى، دون شك،

جيداً ومناسباً لمصلحة العائلة في ذلك الوقت، لكنه ولد الشر والتعاسة.

عاش الزوجان فترة عصيبة مع بعضهما في ويش وود، باردين ووحيدين، من أجل الحفاظ على الأسلوب التقليدي للنبلاء، أسلوب كانت غايته دائماً تهميش السعادة الشخصية لصالح العائلة واستمرارها في منزل ذي لقب متوارث. ثلاث سنوات والزواج يشتعل ناراً، لا نعرف ما كان يجري بين العروسين، لكن يقال لنا إنه لم يكن بينهما انسجام. على أية حال، كانت أيمي أماً متسلطة بطبيعتها، إذ إنه، خلال هذه السنوات الثلاث كانا زوجة وزوجاً يجرّحان تدريجياً بعضهما البعض بالكلمات، ولم تكن هي أقل تدرجاً في نقل مشاعرها التملكية من زوجها (الذي بدأ يتملص منها) إلى تملّك ويش وود ذاتها، بيتها الجديد. ويفترض أن زوجها كان مستمراً في اعتدال، بالانسحاب إلى حياة داخلية مرهفة. تقول عنه أجاثا:

مالك أرض مثقف، رسام، عازف فلوت،
غريب عن بيئته وجيرانه،
دون أن يهمل واجباته الاجتماعية.
خبّأ قوته تحت ضعف غير عادي،
كان ذلك حياء الرجل الوحيد:

وحيث كان ضعيفاً لاحظ قوة زوجته، وأذعن لها. ويمكن أن نخمن أنه خلال هذه السنوات الثلاث، كانت إيمي تصل إلى قرار لتعيد خلق السلالة التي تزوجت فيها، وإذا كان عليها أن تصبح أماً متسلطة (materiarch) فيجب أولاً أن ترى ببرود أنها أصبحت أماً.

كان ذلك في صيف ١٩١٤، ويوم صيفي غير عادي الحر، عندما

كانت إيمي في حملها الأول، الضربة التي من المحتمل أن تنزل بمثل هكذا بيت، سقطت فجأة، من سماء صافية. أخت إيمي، أجاثا، كانت حينها في الحادية والعشرين وما زالت تدرس في الجامعة، جاءت لتمضي إجازتها في ويش وود وسرعان ما وقعت في حب صهرها، وبادلها هو المشاعر نفسها:

فقط نظرت عبر الباب الصغير
عندما كانت الشمس مشرقةً على الحديقة المزهرة:
وسمعت في المدى أصواتاً صغيرة
وبعدئذ طار غراب أسود عالياً

جاءت إليهما جذوة الحب على الجناحين الأسودين لنكران هذا الحب، جاء الخريف - وجنين إيمي - الذي سيكون اسمه هاري - كان سيولد قبل عيد الميلاد - الأب غير الراغب والذي فرض عليه هذا الوليد القادم كان يفكر (لكن بفشل) كيف يقتل زوجته

أية حبائل ساذجة!
لم يكن يناسبه دور المجرم

كانت إيمي تتصف بعظمة خاصة، وكذلك أجاثا. لم تكن أجاثا تفكر بحبيبها وبحبها فقط، وبتخليصه من أفكاره الإجرامية الخرقاء؛ بل كانت تفكر أيضاً بمولود أختها القادم، الجنين في رحمها؛ تمنّت لو كان طفلها وأحبته كما لو كان كذلك. الطفل المتوقع كان هاري طبعاً، وشعورها به، حتى قبل أن يولد، خلق رابطة سرّية من الصلة الروحية بينهما؛ وهكذا، فيما بعد، كانت بالنسبة إليه دائماً أجاثا، وليست الخالة أجاثا، كان الأمر وكأن الحب الذي كان عليها أن تحرم نفسها منه،

الحب الذي حملته لوالده انتقل إليه روحياً؛ لأنها هي ووالد هاري عرفا، على الرغم من أنهما لم يكونا حقيقة معاً، أن عليهما أن يفترقا، وافترقا عن بعضهما، وكان عليها أن تمشي دون توقف وتنزل ممراً اسمنتياً، وسط هواء ميت،.

لم تحدث فضيحة لأن هاري كان قد ولد، وفي السنوات التي تلتها ولد أخواه جون وآرثر أيضاً. بعد سبع سنوات من هذه الحياة ـ في ـ الموت، والجريمة التي لم تنفّذ تستوطن قلبَ الزوج الذي هجر زوجته وسافر إلى الخارج وذوى هناك في العزلة؛ ولا يقال لنا شيءٌ عن موته سوى أنه مات عندما كان هاري لايزال صغيراً.

بينما أجاثا التي تخلت عن الحب، عادت إلى حياتها الأكاديمية وقبلت عنوستها، وكرّست كل موهبتها العظيمة، التي ربما تعادل موهبة إيمي، لإدارة أكاديمية الإناث(٥). كونهما حرمتا من حبهما الإنساني، منحتا كل طاقاتهما إلى المؤسسات وأدارتاها بسلطة صارمة ومستقيمة، كل منهما بطريقتها الخاصة. أدارت أجاثا أكاديمية، وأدارت إيمي مؤسستها (عائلتها) في ويش ود.

كانت أفكار إيمي مكرّسة حينذاك للمستقبل، مستقبل ويش وود، مستقبل سلالة مونشنسي، هاري يجب أن يتزوج ويجب أن تجد له الزوجة المناسبة ـ وانتقت له فتاة، من طبيعة يفترض أنها طبيعية، ابنة عم بعيد لها، ولدت عام ١٩٠٩، وليست غنية كثيراً، وهذه ستناسبه. وهكذا فإن ماري التي كانت تُرسل إلى ويش وود لقضاء عطلتها عندما كانت لا تزال فتاة صغيرة. وقعت فوراً في حب هاري، كما رغبت إيمي، ولسوء الحظ لم يبادلها هاري نفس المشاعر، عرفت نفسها غير مرغوبة،

حتى إيمي لم تكن تريدها حقيقة، كما اعترفت هي بانكسار؛ كانت تريد كنّة مروّضة وفقيرة، ربة منزل ومرافقة لهاري، ـ مرغوبة كانت أم لا بقيت ماري ضيفاً مقيماً في ذلك البيت الضخم المليء بالكره.

كان شعور هاري أثناء سنوات الدراسة مثقلاً بقمع ويش وود وتسلطها الأمومي:

عندما كنا صغاراً وقبل أن نذهب إلى المدرسة،
كان ناظم السلوك ببساطة هو إسعاد والدتي؛
وإساءة التصرف تعتبر إساءة لوالدتي
ما يكدرها هو الرذيلة، وما يفرحها هو الفضيلة
ورغم ذلك لم تكن سعيدة كثيراً، على ما أذكر
لذلك شعرنا جميعاً بشعور الفاشلين، حتى قبل أن نبدأ.
وعندما كنا نعود، لقضاء العطل المدرسية،
لم تكن عطلاً، بل ببساطة وقتاً نكرّسه
لنعوضها عن الأسابيع التي لم ترنا فيها، باستثناء
عطلة منتصف العام، وبدا أن مجرد رؤيتنا
كانت تجعلها أكثر إحباطاً، وكان ذلك يشعرنا
بإثم أكبر، وهكذا كنا نسيء التصرف في اليوم التالي
في المدرسة كي نعاقب لأن العقوبة كانت تخفف
من إحساسنا بالإثم

إن هذا لا يرينا فقط لمحة من حياة هاري عندما كان صغيراً، بل يرينا عناده، وحبه للعقوبة، وعقليته التطهرية التي تتمتع ذاتها بالمرارة التي تمتزج مع الإشفاق على النفس. من الواضح أنه لم يعرف قطّ الحب

الحميم، الندم، الكرم، الغفران، البراءة الدائمة، ولا الفرح، لحظات اقترابه من الفرح عندما كان صغيراً، كانت تلك التي استطاع فيها الفرار مع ماري إلى شجرة جوفاء في ما نسميه البّرية (المقفرة) ليلعبا لعبة الهنود الحمر مع أخويه الصغيرين، وفي نهاية المسرحية، كان عليه أن يرحل إلى قفر أوحش.

خلال هذه السنوات الخالية من الحب تحت سطوة إيمي، وبرغم إصرارها، وظلمها القاسيين، دخل هاري مرحلة الرجولة والحاجة إلى الاستقلالية. قرر أن يتزوج ولا يقال لنا شيئاً عن هذا القرار، لكن يتضح لنا أنه اختار زوجة من النوع الذي سيصنع قطيعة بينه وبين ويش وود؛ تصف إيمي الدافع إلى خيار ابنها الخطأ لزوجته.

لم ترغب قطّ في أن تكون فرداً من العائلة،
أرادت فقط أن تحتفظ به لنفسها
لتشبع غرورها

كان الزواج خالياً من الحب مثلما كان زواج والده؛ كان التاريخ يعيد نفسه. كان النموذج ما يزال غامضاً. لكن الوحدة الجديدة كانت بانتظاره هناك، تماماً مثلما كانت بانتظار والده عندما تزوج إيمي، ويخبر هاري أجاثا بشعوره في ذلك الوقت:

في البداية، منذ ثماني سنوات،
شعرت، أولاً، بذلك الشعور بالانفصال،
بعزلة لا برء منها، ولا مناص
إنها أبدية، أو تعرفك بالأبدية،
لأنها تشعرك بالأبدية حينما تدوم. تلك جهنم أولى.

بعدئذ جاء الخدر ليغطيها ـ وتلك جهنم أخرى ـ
تلك جهنم الثانية في ألا أكون هناك،
في التحلل من كوني افترقت عن نفسي، ...

ليس من السهل وصف هذه الحالة، لكن لا يمكن الافتراض بقوة أن هاري، بهربه من استحواذ والدته، ومن وطأة الحب الذي مارسته عليه، قبل الانفصال عن كل ما عرفه في ويش وود، لم يكن يملك أية فعالية في اختياره المتسرّع جداً لزوجته، لأن الحب المعطاء الذي كان يحتاجه، كان بإمكان امرأة تمتلك بصيرة أجاثا أن تمنحه إياه. وسيطرت عليه حالة من الخواء أو الجوع، والإحساس بأنه في حلم أو كابوس، بدا أن اللعنة التي حلّت على والده قد بدأت تفعل فعلها عليه، عانى من أحلام غريبة، وطريقته بالتعبير عنها كانت غريبة أيضاً، وكأنه كان شاعراً:

ربما كانت حياتي مجرد حلم
حلم عبرني بواسطة عقول الآخرين

كان حلماً جرائمياً دون شك، من النوع الخيالي، كحلم والده بقتل إيمي «وحبائل ساذجة» أكثر قوة من بروفروك وأقل كثيراً من سويني.

بعد ثماني سنوات من العناية الدائمة بزواج مضطرب، قاده من حفلة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر ومن قارة إلى أخرى وراء زوجته، جمّع الكابوس قوة، إلى أن وقعت الجريمة في نهاية المطاف. زوجة هاري بشكل ما، كنستها العاصفة من فوق ظهر السفينة، لكن هاري ادعى أنه دفعها من فوق السفينة في ليلة غائمة. هكذا على الأقل كان انطباع كابوسه الأخير عن الأحداث، في النهاية، بعد حديثه مع أجاثا بدأ يدرك: **ربما حلمت أني دفعتها.**

إذا كان حلماً (كما أجيز لنا أن نعتقد) فقد كان حلم إشباع رغبة. وبقي إثم تلك الرغبة معه على شكل اتهام. لقد اقترف الجريمة في قلبه.

بالتأكيد كانت تلك اللحظة منطلق إحساسه بأنه مطارد، مطارد من قبل ما يبدو أنه شيطان، حضوره خارق حيث يبقى غير مرئي، ومع ذلك يبدو أنه يزحم عليه المكان، ليلوّثه ويتغذى عليه. هذه الأشياء كانت بالنسبة إليه اشباحاً وإنْ لم يسمّها، ولينجو من التلوّث، دفعته غريزته إلى العودة إلى البيت، لكنه هناك، حيث أمل أن يجد الأمان، كان بانتظاره مسبقاً «المطاردون اليقظون أبداً»، وهناك ظهروا فجأة وواجهوه. ووجد أن عائلته قد اجتمعت وتنتظر وصوله للاحتفال بعيد ميلاد والدته. هنا تبدأ المسرحية.

ـ ٤ ـ جوهر العمل

لنختصر المسرحية في جملة، يعود هاري، آثما بجريمة مقترفة في القلب، إلى ويش وود، في هروب هستيري من ملائكة الضمير المنتقمة، لكنه مفعم بالشكر لحديثه مع ماري أولاً وفيما بعد مع أجاثا، إذ يتغير قلبه ويفهم أن عليه أن يطارد تلك الملائكة (مهما كلفه ذلك من ألم) لا أن يهرب منها. ذلك التغيير في قلبه هو جوهر المسرحية.

ترفع الستارة عن صورة ويش وود، النهاية القاتلة لعائلة هرمة كانت قرية ذات يوم، وربما مميزة، لكنها لم تعد كذلك. باستثناء إيمي وأجاثا، لا يظهر أي من الأعمام أو الخالات الحاضرين أية إشارة تدل على حيوية عقولهم، لقد تجمعوا لا عن حب ولا عن كره، بل بسبب عادة التعاضد العائلية، نزولاً عند رغبة إيمي. عودة هاري إلى ويش وود، لا

عيد ميلاد إيمي، هو السبب الحقيقي لاجتماعهم. مضت ثماني سنوات على آخر مرة كانوا مجتمعين فيها، منذ ثماني سنوات قبل أن يتزوج هاري ويغادر ويش وود؛ والآن عاد هاري، أرمل، ماتت زوجته في ظرف غامض في عرض البحر منذ سنة مضت، هل عليهم أن يذكروا ذلك في حديثهم الآن؟ الموت موضوع مربك، «وقبل الحفلة أيضاً»[٦]، هذا وقت حفلة عيد ميلاد.

هناك ثبات لا هدف له في عالم ويش وود. حياتها ـ إذا جاز تسميتها حياة ـ لا تملك أي معنى، تستمر في الحياة حباً بالحياة فقط، وفق إرادة إيمي البسيطة غير القابلة للتبدل.

إذا أردت أن تعرف لماذا لم أغادر ويش وود
فهذا هو السبب، لأبقيها حيّة،
لأحمي العائلة من الاندثار، لأبقيهما معاً،
ليبقياني حيّة، وأحيا لأحتفظ بهما.

تعرف أن الموت سيحلّ عليهم جميعاً، ولكنه لن يكون إلا كمفاجأةٍ باردة، **رجفة سريعة في غرفة خاوية.**

من المفيد أن نقارن بين رؤية إيمي وتهديد الكورس في مسرحية الصخرة: **يمكنك تجنب الحياة، لكن لا يمكنك تجنب الموت.** تبدو إيمي لا مبالية بمثل ذلك التهديد بنفسية الارستقراطية التي تتقنها جيداً، دع الموت يأتي، (تبدو كأنها تقول)، ستكون مشغولة بأمور ويش وود حتى يقع، فإذا كانت ويش وود لا معنى لها، فالموت لا معنى له.

أجاثا فقط تبدو قد اكتشفت في الموت
معنى لا أستطيع أنا أن أجده

هذه هي الانطلاقة التي تبدو فيها عواصف هاري، المجنون ظاهرا، مطاردة من قبل الأشباح.

في بداية المشهد مع ماري يخبرها هاري أنه كان طيلة الثماني سنوات الماضية يشتاق إلى العودة ـ إلى ويش وود، وهذا سيبدو، لكنه في الواقع يبحث عن براءته، سعادة اللحظات النادرة في طفولته، المشتركة ـ هل شاركته فيها حقاً؟ ـ مع ماري

هل عشتِ طفولة سعيدة في ويش وود

تجيب أن سعادتهما لم يكن فيها حرية، كانت مرسومة من قبل إيمي ـ ما عدا شيئاً واحداً: **الشجرة الجوفاء في ما نسميه البرية.**

إنه المكان: حيث اعتادت هي وهاري أن يحاربا الهنود الحمر، آرثر وجون. لكن فيما بعد أمرت إيمي بقطع الشجرة، وأقامت مكانها بيتاً صيفياً أنيقاً لتفرح الأولاد،

السؤال الذي يسيطر على ذهن هاري هو ما إذا كان هناك طريقتان للحياة، طريقة نقية (بريئة) وأخرى ملوثة (آثمة)، أو ما إذا كان هناك طريقة حقيقية واحدة فقط ـ طريقة نقية ولا مفر من تحولها إلى طريقة آثمة، دون إمكانية الخروج منها أو العودة إلى الأصل، وجالبة معها فقدان الأمل كلياً. لا تعرفين ما هو الأمل (يقول هاري) حتى تفتقديه. في هذه الحوارية الودّية بين هاري وماري، والتي تتحول إلى ثنائية غنائية تفترض ماري أنه ما زال هناك قليل من الأمل؛ ولا بد أنه أملَ بشيء ما بعودنه إلى ويش وود، وتحاول أن تبرهن أنه توقع أن يجد نفسه الحقيقية في ويش وود، لكن لئن أثبتت ويش وود أنها خدعة، فلربما يكون الخداع في داخله هو نفسه.

لقد ربطت نفسك إلى المقت.
كما يربط الآخرون أنفسهم بالحب. افتتاناً
ذلك خطأ، شيء جيد أسيء توجيهه، إنك تخدع نفسك مثل الرجل الذي اقتنع أنه مشلول.

وتظن ماري أنه يتوجب على هاري أن يغير شيئاً ما في نفسه، كلماتها والمودّة التي تنساب معها تلامس هاري بومضة فتانة، نوع من عودة الأمل فيقول:

أنت تحملين لي أخباراً
عن باب ينفتح على نهاية ممر،
على ضوء شمس وغناء عندما شعرت بثقة
أن كلّ ممر لا يقود إلا إلى ممرٍ آخر
أو إلى حائط مسدود...

لكن بينما هو يتحدث، تفتح النافذة وتظهر الأشباح فيها.

ونحن محظوظون بحصولنا على تعليق إليوت على هذا المشهد، في رسالة كتبها إلى السيد مارتن براون[٧]:

كان القصد من هذا المشهد أن يُظهر، وأنا مدرك أنه يفشل في ذلك، الصراع داخل هاري بين... قلبه الذي عاد يخفق لماري كامرأة، وبين انجذاب الجزء الحقيقي المتبقي من شخصيته، التي يشعر بها شخصياً لأول مرة. هذه هي المرة الأولى منذ زواجه «والذي لم يعرف النشوة»، التي ينجذب فيها لأية امرأة، بومض الانجذاب في ذهنه للحظة، نصف ـ واع قدر الإمكان «طريقه الهروب»، فتأتي [الأرواح المنتقمة، الآن، أدوات ربانية، وليست كلاب الجحيم] في اللحظة الحاسمة لتنهاه عن

ذلك الهروب ـ ومع ذلك يسيء تفسير مقصدها في تلك اللحظة.

وبسبب سوء الفهم هذا، يسيء أيضاً فهم ماري، لم يفهم جيداً، ما قالته له، مع أن ما قالته له هو جوهر المسرحية. هاري يجب أن يولد مرتين، ذلك شيء مؤلم.

أعتقد أن لحظة الولادة

هي عندما نعرف عن الموت

أعتقد أن موسم الولادة

هو موسم التضحية

لأن الشجرة والحيوان والسمك

تشق طريقها إلى رأس النبع:

وماذا عن الروح الخائفة

التي أجبرت على الولادة ثانية..

لكن هاري ليس في حالة تساعده على فهم ذلك بعد. تظهر الأرواح، تتظاهر ماري بعدم رؤيتها، وتسدل ستائر النافذة لتحجبها عن هاري، لكنه يظن أنها فعلت ذلك عن حماقة، عن عدم فهم:

أيعوزك الإدراك لهذا الحد، وأحاسيسك متبلدة هكذا

لدرجة أنك لم تستطيعي رؤيتها؟ لو عرفت

أنك متبلدة الحس هكذا، لما أصغيت لترهاتك.

لمحات البراءة، ومضة الأمل التي أعطتها له، بدت جميعها وكأنها فُهِمَتْ، مع ذلك فإن الأرواح أشارت إلى التحول الأول للدرج الذي على هاري أن يصعده؛ وهناك سيكون التحول الثاني بعد أن يتحدث مع أجاثا...

كشفت المقابلة مع ماري عن أرضٍ جديدة أمام هاري، حتى وإن لم توضح الطريق أمامه جيداً؛ لأنه هي نفسها لا تعرف كيف تفسر ما رأت، وظنّت أن الأرواح خطر عليه وعبّرت عن ذلك لأجاثا:

يجب أن نذهب جميعاً، كل في اتجاهه،

أنت، وأنا، وهاري...

المشهد الذي يجمع ماري وهاري يلخص النصف الأول من جوهر المسرحية، يذكره ببراءته التي طالما كان مهدداً بأنه سيفقدها على الأغلب، ويلخص المشهد الذي يجمعه مع أجاثا، النصف الثاني. وتهدف مساهمة أجاثا إلى إطلاع هاري على طبيعة الحب، الشيء الذي بقي خارج تجربته حتى ذلك الوقت؛ لأنه يحمل لعنة عائلته «اللاحب»، وأجاثا قادرة على تعليمه حباً من نوعين: حب الارتباط ـ بين رجل وامرأة ـ وحب الانفصال ـ انفصال الرجل أو المرأة عن كل المخلوقات ـ وذلك يقود إلى الاتحاد المقدس، الذي يفصل الشخص عن نفسه، عن النداء إلى العالم الذي يقول لنا القديس John of the cross إنه الطريق التي يسلكها أولئك الراغبون بتوحيد إرادتهم مع إرادة الله؛ طبعاً، لا تتكلم أجاثا عن الله بشكل مباشر، ولا عن اعتماد طريق الصليب، لكنها تقصد مطاردة صرامتها بنكران الذات وتقديم الخدمات للآخرين، طريق التطهر كما يمكن أن تبدو للبعض ليلة الروح، طويلة، ومظلمة، لا تعده بفرح على يديها، بل تعده فقط باستسلام الإرادة، وفى ذلك الاستسلام يكمن السلام، إذا كان دانتي مصيباً، لكنها هي نفسها لا تسلم بوعد دانتي ببساطة، وعن تجربتها في الحب الدنيوي تقول:

هناك ساعات حيث يبدو أن لا وجود لماضٍ أو مستقبل،

فقط لحظة آنية من ضوء موجّه
عندما تريد أن تحترق. أن تمد يدك
إلى اللهب. ، يأتيانك مرة واحدة فقط،
وأحمد الله، على ذلك النوع.

ويفرض علينا أن نتذكر أن الحب جاء إليها حاملاً معه تمزقه، مرة وإلى الأبد. كانت حديقة ـ ورد بكر، وفيها طفل، نجد الصور نفسها لتلك السعادة في بورنت نورتون Burnt Norton

صدى وقع أقدام في الذاكرة
في الممر الذي نعبره
باتجاه الباب الذي لم نفتحه قط
إلى الحديقة المزهرة
فجأة في بصيص نور الشمس
حتى حينما يتحرك الغبار
هناك ينهض الضحك المختبىء
من الأولاد في أوراق النباتات...

تجربتها في الحب الإلهي أكثر ارتياباً، لكن صرامتها تعبر عنها بالشكل التالي:

... ربما ـ يوجد نوع آخر،
سيرة حياة كاملة، عبر كل أحجار التيبت،
المستلقية، ونتوءاتها المدببة إلى الأعلى.
لقد اعتقدت ذلك/

«أنا لم أعرف الاثنين» يقول هاري.

أجاثا هي التي تقترب كثيراً من إيضاح قدرهما؛ تقول: ما كتبناه ليس قصة بوليسية ـ عن جريمة وعقاب، بل قصة إثم وتطهر،

... من الجائز

أنك ضمير عائلتك التعسة،

طائرها الذي أرسل ليطير عبر لهب الطهر.

في الواقع، ذلك ممكن.

وهذه طريقة غريبة لقبول إنجاز مهمة الشفاعة، مع الإشارة المجازية للطهر، إنها أجاثا الأكثر قرباً، أو أي شخص آخر، يستخدم هذا الرمز المسيحي بهذه الصراحة في المسرحية، وتقدم لهاري الفرح مباشرة بتوضيحاتها تلك:

انظري، لا أعرف لماذا،

أشعر بالسعادة للحظة، وكأنني قد عدت إلى البيت.

إنها لا عقلانية مطبقة، لكن الآن

أشعر بسعادة كاملة، وكأن السعادة

لا تكمن في الحصول على ما يريده المرء

أو في التخلص مما لا يمكن التخلص منه

بل في رؤية مختلفة. هذا شبيه بنهاية.

من هذا الفرح يأتي الأمل، يشرح إليوت ذلك (بكلمات شبيهة جداً بكلمات النص) في رسالتين متتاليتين كتبهما للسيدة فاير عن قدر هاري:

٢١ /شباط/ ١٩٣٨... أسرعت لأفرحك: نعم هناك بارقة أمل لهاري، مثل بارقة أمل أوريستيس، أوديب

وكل الرجال الآخرين الذين دخلوا ورطات إغريقية موروثة
وذلك سبظهر في النتيجة إذا كان هناك نتيجة على الإطلاق.

٢٤/شباط/١٩٣٨... لكن هناك أمل لهاري ـ الأمل في أن يتعلم كيف يريد شيئاً مختلفاً، بدل من أن ينال أي شيء، يريده. وهكذا عندما يقول هاري لأجاثا «هذا شبيه بنهاية»، تصحح له مباشرة فتقول أنها بداية أيضاً. وهذا ينسجم مع كل ما يفكر به إليوت؛ ففي الـEast Cocker (١٩٤٠) يبدأ في **نهايتي بدايتي**، البداية والنهاية معاً.

يحدث التغيير في قلب هاري وعقله أمام ناظرينا في مشهدي الحب هذين على الأغلب، إنهما حدثا المسرحية. وما حدث سابقاً ما هو إلا تمهيد لهما، وما يحدث بعد ذلك هو تتويج لهما. يهجر هاري ويش وود، وذلك ما يقتل إيمي.

في رسالة بتاريخ ١٢/نيسان/١٩٣٩ كتب إليوت إلى البروفيسور بونامي دوبري:

أظن أن على المرء الحصول على إيضاحات مقنعة كما يحدث، في كل مجال، إن لم أكن قادراً على منع الناس من السؤال: لماذا لم يغادر هاري ويش وود؟ فيجب على الأقل أن أقدم إليهم إجابة على ذلك. خطأ جسيم أن تسمح للناس بطرح أسئلة لا أجوبة لها.

كان بروفروك سيوافق على ذلك من ناحية أخرى، وفي رسالة إلى مارتن براون. بتاريخ ٢٠/أيلول/١٩٥٦ كتب إليوت عن هدف (جريمة قتل في الكاتدرائية):

أود أن أترك للجمهور أسئلة للإجابة عليها بأنفسهم، والسؤال الذي يترك لهم هو هل كان الفرسان والغواة ممثلين مختلفين، إنه السؤال فيما

إذا كان الغاوي الرابع ملاكاً شريراً، أو من الممكن أن يكون ملاكاً طيباً. في النهاية يقود الغاوي الرابع بيكيت تدريجياً إلى انحلال عقدته المفاجيء وتهوين مصاعبه.

تسمح مغادرة هاري المفاجئة بعدة تفسيرات، لكن يبدو تفسير إيمي هو الأقرب إلى الحقيقة: هاري يغادر ليصبح مبشراً.

رسالة من زوجة إليوت بتاريخ ١٢/آذار/ (١٩٦٨):

عندما يسأل شخص ما زوجي عمّا يفعله هاري
بعد أن يغادر ويش وود، أو أين يذهب، كان
يجيب، إن ما كان في ذهن هاري هو شيء يشبه مهنة
أو رحلة تشارلز دوفوكولد. لقد كان «ناسك الصحارى»
بالتأكيد وراء الصلاة في أماكن منسية،
في جريمة قتل في الكاتدرائية
التعبد في الصحراء، والعطش والحرمان
معبد حجري ومذبح بدائي
قيظ الشمس وقر السهر
العناية بحيوات أناس ضعفاء
كذلك هو الحال في اجتماع شمل العائلة.

ـ٥ـ أرغوس، بيست أتريوس

اليومينيدز Eumenides

يمكن أن نتوقف الآن لنقدم الاحترام للصرح الاغريقي الذي يقف خلف هذه المسرحية المسيحية، ونسأل أنفسنا كم هي عملية. مثلما حذف

إليوت كل الإشارات اللفظية إلى الهدف المسيحي في مسرحيته، فقد حذف أيضاً كل الإشارات إلى الأصل الإسخيلوسي. فلا تسمى اليومينيدز في أي مكان في الحوار؛ وإن أشير إليها بالاسم فتدعى (Ghosts) أو (Spectres) -يقابلهما في اللغة العربية (الأشباح)- وتظهر على المسرح كأشباح، لكن كما قرر إليوت آخر الأمر بأنها يجب ألا ترى على المسرح ـ قال ذلك ـ في محاضرة ألقاها في هارفارد، «يجب أن يحذف ذلك مستقبلاً من العمل (من توزيع الأدوار)، ويجب أن يفهم أن الأشباح تظهر فقط لعدد محدود من شخصياتي، ولا تظهر للجمهور» ـ ولا تستطيع أن تظهر في الإعلان أيضاً، والإشارات الوحيدة إليها تكون في هتاف هاري «أنت لا ترينها، لكني أراها» في بداية المسرحية. ولن يستطيع الكثير من الجمهور المتوسط المعرفة أن يفهم هذه الملاحظة فوراً، ولا أن يتذكر أوريستيس واليومينيدز، أو يسمع نغمة اسخيلوس الجهورية في هذا الموضع. وتوجد إشارة أخرى صغيرة جداً فى هذه الصفحة وقد وضع تحتها خط.

وسواء في أرغوس أو في انكلترا
توجد، مجموعة قوانين ثابتة
لا تتغيّر، في طبيعة القصاص

ففى أرغوس ذبحت كليمنيسترا زوجها أجاممنون، وبعد ذلك يذبحها ابنها أوريستس انتقاماً لوالده: هكذا اصطدم باليومينيدز (الأشباح) وطاردته أيضاً.

كانت الأوريستيا جزء من تفكير إليوت ويبدو أنه افترض معرفة مشاهديه باللعنة التي خيّمت فوق بيت أريتوس، كمعرفته بها.

جعل إليوت من هذه الأسطورة الشهيرة جداً، أساساً أقام عليه مسرحيته في أربع من أهم أفكارها. الأولى هي وجود لعنة الكره في العائلة التي تقود الجريمة فيها إلى جريمة أخرى في تتابع لا نهائي للانتقام، دورة رعب يبدو أن لا مخرج منها، تعيد نفسها عبر الأجيال بمداخل مختلفة، كما تعيد الموسيقا نفسها. ثانياً، هناك فكرة البطل أوريستيس الذي يحمل إثم العائلة ويساهم فيه بقتل والدته، فهو يدفع إذن من قبل الأرواح طلباً لمساعدة الآلهة. ثالثاً، هناك اليومينيدز التي تغيّر مظهرها أيضاً في مسرحية اسخيلوس، إذ تبدأ كأرواح، متعطشة للانتقام من أوريستيس الآثم بالدم ولكن عندما تقضي الآلهة أبولو وبالاس أثينا (جميعاً مع مواطني أثينا)، بعد جدال ومحاكمة عادلين، بإطلاق سراح أوريستس، تكسب أثينا اليومينيدز إلى صفها وتجعلها حارسات الاثينيين وتعدها بألقاب الشرف والعبادة فتقبل اليومينيدز وعدها، وتستوطن أثينا وتباركها.

ماذا كانت تعني هذه القصة الغريبة للإغريقيين في (٤٨٥ ق. م) هذا موضوع متروك للدارسين الكلاسيكيين أو الانثروبولوجيين ليقرروه، وليس هذا موضع اهتمامنا هنا. لقد استخدم اليوت هذه القصة. بطريقته الخاصة، مثل أونيل ولأهدافه الخاصة. فلم يحي إليوت هذه الأسطورة لقيمتها التاريخية، بل ليوجد معادلاً كلاسيكياً يناسب أفكاره الخاصة عن الخطيئة والتكفير. رغم أن التوازن لم يكن دقيقاً[٨]، فكل فصة توضح بطريقتها الخاصة ما اعتبره إليوت «قوانين ثابتة لا تتغير» في طبيعة الكون ومتطلباتها الأخلاقية منّا.

بقي لي أن أحاول معالجة بعضاً من رمزية الأرواح (اليومينيدز)

التي تنسجم ليس فقط، مع مسرحية أوريستيا بل أيضاً مع **اجتماع شمل العائلة**، وفي هذه المحاولة، أرجو أن يبقى في الذهن أن الرموز ليست مثل الاستعارات، التي توظف من أجل تفسير دقيق (وإن لم نفهمها فسنخطىء في تفسيرها) بل هي صورة مفترضة من دلالات، وأرجو أن يقبل القارىء هذه الاقتراحات بإيجابية بقدر ما يستطيع أن يحملها من قيمة، ليستطيع الوصول إلى فهم وتصور شاملين لما يفترضه جوهر القصيدة. مع أنه يتسطيع أن يقدم دليلاً على رؤيته الذاتية على الأغلب. رؤيته وحده، إذ سيكون للقراء الآخرين رؤى مختلفة، وسيكونون قادرين على صياغة دليل في صالحهم أيضاً. فبعض طرق التعامل مع قصيدة تتعارض مع طرق أخرى. وأحاول هنا النظر إليها بما أعتقد أنه طريقة إليوت. وأعرف أن هناك طرقاً أخرى.

في جوهر دلالة الأشباح في العصور القديمة تكمن فكرة المطاردة الخارقة للانتقام من خطيئة الآثم ـ بالدم، خصوصاً بالنسبة إلى فتل الأم على يد ابنها، الجريمة الأفظع من كل الجرائم ضد الدم والطبيعة. وينظر إلى أولئك المطارِدين كأرواح مؤنثة، تقطن تحت الأرض، مع أنها لدى اسخيلوس تتمثل بكورس غير محدد العدد، إنها في كل مكان وتتحدد عموماً بثلاثة أرواح، تيسيفون، ميجرا وأليكتو، وحتى في نموذج رابع ينمبسيس، وهناك روح خامسة ندعى أوراستا، سماها بلوتارخ على أنها ابنة زيوس وينسيسيتي: أما الأرواح الأخرى فقد نسبت إلى أصول مختلفة. يقول البعض إنهن بنات ـ الأرض منذ أن سفح عليها دم زحل، ويقول آخرون إنهن بنات الليل ونهر اشيرون الجهنمي ـ لكن الجميع يتفقون على أنهن سفيرات ربانيات، سفيرات العدل الإلهي، عنيدات

عديمات الرحمة وقاسيات فى مطارداتهن للآثم وفي عقابهن له. وقيل إنهن يطوقنك برعب لدرجة تشعر معها بالخطر من ذكر أسمائهن أو تأمل معابدهن.

ويجب أن نلاحظ أن شكلهن وعملهن يظهران وقد تداخلا بعضهما في بعض. إنهن مرعبات بطبيعتهن ومظهرهن متل العقوبة التي ينزلنها بالمرء. يعاقبن القذارة، لكنهن أنفسهن قذرات. هذا هو إذاً العنصر الأول الذي اقتبسه إليوت من الكلاسيكيين لأجل أرواح مسرحيته، ويعتبرهن مثل السواد وشياطين منتصف الليل، منتقمات من آثم ـ الدم (قاتل المرأة) يبدون للهارب أنهن قذرات.

إن العنصر الثاني الذي اقتبسه مباشرة من اسخيلوس هو تبادلهن للقلب. تتغير قلوبهن عند اسخيلوس، وعند إليوت يتغيّرن على الأقل في عيون هاري. يعزى التغير عند اسخيلوس لكونهن استملن (بالوعد، بأن يمنحن الشرف على المذابح وبتقديم الأضاحي لهن في أثينا). وأياً يكنّ المفضلات لدى المتعبدين هناك، حيث لن تهب الرياح لتدمر بساتين الزيتون، ولا حروب أهلية تدمّر المدينة. سيكون الكرَمُ جزاء الكَرَم وسيكون الحب رغبة عامة. تلك هي النماذج التى اختارها إلبوت «مكافئاً موضوعياً»(٩) للقوى الروحية التي انطلقت تعمل بواسطة لعنة انعدام الحب انتقلت من إيمي وزوجها إلى ابنهما هاري وزوجته، مع جرائمها، المنتظرة. كان الحب مفقوداً عندما ولد هاري. لا حب في تنشئته، بل تسلط، لا حب في فراره من ويش وود، ولا حب في الزواج الذي هرب إليه، في كلا الرجلين (هاري وأبيه) استيقظت الرغبة في قتل امرأة. لكنها تعطى فهماً جديداً عند هاري، خلال المسرحية، كما

أوضحت السيدة هيلين غرانيد في كتابها عن فن ت. س. إليوت.

عندما يستطيع أن يعترف بالحقيقة البشعة «لقد تجسدت في الشر والخطيئة التي حمّلتنيها والدتي» يستطيع عندها أن يعرف ما هو المطلوب منه وما ينتظره: «لكن عجباً، إنك تحتاج الحقيقة في أعماقك وسوف تجعلني أفهم الحكمة سراً».

الآن أصبحت الأشباح، بين يدي إليوت المكافىء الموضوعي، فهي التي تقرر حصة هاري من لعنة مونشنسى، اللعنة نفسها ـ كل القصة التي اعتبرناها الأشباح وما يليها ـ هي المكافىء الموضوعي، حبكها إليوت بإتقان ـ لتناسب حالة الإنسان، في العقيدة المسيحية، سقوط الإنسان، أي أننا غارقون في عالم الخطيئة، وأن هذه الخطيئة تدعونا للتطهر. والأشباح تدفع هاري لإدراك هذه المسألة، وكما قلت هنا تكتسي القصة الاغريقية مظهراً مسيحياً. عند اسخيلوس تتغيّر الأشباح، ويبقى أوريسنيس على حاله؛ أما عند إليوت، فلا تتغيّر، هاري هو الذي يتغبّر، بل تتابع العمل الذي كانت تقوم به منذ البداية، أي أنها تطارد هاري مثل كلب الجنة، حتى يدرك أنه ملوث آثم، ويدرك التطهر الذي يدعى إليه دائماً، سواء هنا أو في أرغوس «وفق قوانين ثابتة لا تتغير»، ذلك أنه يجب إحقاق الحق وتوازن الكون، في الصراع الأبدي بين الخير والشر.

يركز موضوع المسرحية على ما يحدث داخل نفسٍ أخضعت لتحليل نفسي وديني على السواء، بالقدر الذي لا يلغي فيه أي من التفسيرين الآخر. لقد كتبت لتكون مسرحية معاصرة بمصطلحات معاصرة، وقد كان إليوت مدركاً لانتصارات علم التحليل النفسي الحديثة، ولعيادات

المحللين النفسيين، خصوصاً وأنه اختار لغة المحللين النفسيين في مسرحيته الثانية **حفلة الكوكتيل** ويمكن للمرء أن يذهب بافتراضه إلى حد أن هاري، بشكل ما، يجلس في كرسي المحلل النفسي، خلال لقائه مع ماري وأجاثا، لأن ما قيل في ذينك اللقاءين ينبش في تجاربه الطفولية، وما قبلها، عندما كان في رحم أمه.

الفكرة الرابعة التي تناولها أو يبدو أنه تناولها، لكن ليس هنا مفاتيح أفعال ـ هى واحدة من أفكار المنع العام أو الفساد الذي يجد المرء نفسه فيه لكونه وُلِدَ في عائلة بعينها، ويساهم بدوره في ذلك.

ولد أوريستيس في بيت أرنيوس، وكان عليه أن يحمل تاريخ إثمها، يضيف عليه ومن ثم «يجد العلاج له»[١٠] مثل رجل يعيش في المجارير، يزيد من قذارتها، وعبثاً يحاول الخروج منها، لكنه يحاول.

قصة بيت أرتيوس. بما فيها من شهوة غشيان المحارم، قتل الأطفال، ولائم يؤكل فيها اللحم المشوي (حيث يجبر الأب على أكل الطفل)، اغتصاب، خداع وضغائن، إنها قصة طويلة لا مجال للخوض في تفاصيلها هنا، إضافة إلى أنها موجودة في الجزء الثاني من كتاب السيد روبرت غريف الممتاز «الأساطير الإغريقية» تمتلك القصة قيمة منه والذي يخرّب كل المجتمع الإنساني، وبالتعبير المسيحي يمكن أن يؤخذ كمثال على ما يعرف بالخطيئة الأولى. وأظنها هي التي جُسِّدت في التخيلات المشبوبة التي يستخدمها هاري ليقنع سامعيه بحقبة عاشها وهم لا يعرفون عنها شيئاً، وهي جزء من الصراع الأبدي بين الخير والشر الذي تحدث عنه فى الصخرة كما يتضح ذلك في بعض تخيلاته المدركة المرعبة:

أنتم جميعاً
لم يحدث لكم شيء، سوى ـ على الأغلب ـ تأثير متواتر
لأحداث خارجية. لقد عبرتم الحياة نياماً،
لم تستيقظوا على الكابوس. أقول لكم، ستكون الحياة غير محتملة
إن كنتم مستيقظين جيداً. فأنتم لا تعرفون
الرائحة النتنة التي لا يمكن اقتفاء أثرها في المجارير،
المستعصية على عمال النظافة، وتلك تأزف ساعتها ليلا،
لا تعرفون صوت الألم غير الناطق في الساعة الثالثة فجرا
في غرفة النوم القديمة. أنا لا أتكلم عن تجربتي الخاصة،
لكنني أحاول إعطاءكم مقارنات بوسائل مألوفة لديكم.
أنا البيت القديم برائحته النتنة، والألم فجراً
أنا البيت الذي يحضر فيه كل ماض، وكل تفسخ
لا برء منه

وفي مكان آخر يقول:

العزلة المفاجئة في صحراء مكتظة
مخلوقات كثيرة تتحرك في دخان كثيف
دونما اتجاه! إذ لا اتجاه يفضي إلى مكان،
بل مجرد دوران ودوران في ذلك الضباب.
دونما هدف ودونما هادٍ وسط تبدلات خاطفة
لضوء وعتمة، في خدر جزئي لمعاناة المرء دونما ألم
ومراقبة جزئية لما هو آلي فيه
بينما التلوث البطيء يغوص عميقاً عبر الجلد

يلون اللحم كلّه وينصل لون العظم
هذه هي المشكلة لكنها عصية على القول
عصية على الترجمة

وفي مكان آخر يقول:

الأمر يذهب إلى أعمق مما يدعونه الضمير، إنه السرطان بعينه.
السرطان الذي يلتهم النفس. أعرف كيف ستنظرون للأمر.

وفى مكان آخر

داخلاً وخارجاً في سيل لانهائي
لأشكال تهتز في صحراء دائرية
مصابة بعدوى من عناقات متعفنة
فوق عظم متحلل

هذه هى لغة رؤى الخطيئة، ويجب أن نلتفت الآن إلى هذا الموضوع في رؤيته المسيحية، إذا أردنا أن نصل إلى المعاناة الأعمق في المسرحية.

٦- التلوّث البطيء

التجربة الرئيسية في اجتماع شمل العائلة، كما قلت سابقاً، هي تجربة اهتداء، تنشأ عن قناعة بخطيئة شخصية ومن عالم مليء بالخطيئة على وجه العموم. كتب اليوت في رسالة إلى اليانور هنبكلي، بتاريخ ١٣/أيلول/١٩٣٩:

لا أتفق طبعاً، مع التحليل النفسي. فلو اختفت الخطيئة، ستكون ذلك أسوأ بالنسبة للكائنات البشرية، لأن الخطيئة ستبقى دائماً، حتى

وإن كان الناس مطاردين لجيل أو جيلين بأن ذلك وهم... يمكن للتحليل النفسي أن يساعدنا لنميّز بين المرض والخطيئة، لكنه لا يلغي الاثنين. أن تلغي الخطيئة يعني أن تلغى الحضارة.

من السهل فهم اكتشاف هاري لخطيئته، فهو يعتقد أنه قتل زوجته، لأن الجريمة في قلبه. لكن إحساسه بانتمائه إلى عالم آثم يعكس، كما افترضت، التطور المسيحي لسقوط إنسان القرن العشرين، من المعتقد شعبياً أنه أسطورة ترتبط بقصة آدم وحواء، وبالفساد الموروث عنهما (المسمى الخطيئة الأولى)، حيث من المفترض أن إثمهما قد انتقل إلى كل البشرية وإلى الأبد، ومن العبث التفكير أن نظرية التطور والبحوث الأنثروبولوجية قد ذهبتا بعيداً في هذه المشكلة، وأقرّتا أنه لا توجد أبداً الاستقامة الأصلية أو جنة عدن. إن هذا كله خارق.

إن فكرة الميل الأبدي عند الكائنات البشرية كلها لفعل الشر أقدم وأعم كثيراً من التفسير، وإن أكثر توضيحاته، أخذت من أساطير شعرية، غامضة من سفر التكوين. وهذه جميعها تتلخص على وجه الخصوص في السؤال الفلسفي «من أين جاء الشر» الذي قدمت له أجوبة مختلفة من قبل أديان مختلفة. والجواب المسيحي عليه «ليس من الله» لأن الله كله خير، ولا يمكن أن يصدر عنه الشر، لكن مع ذلك لا يوجد إلاّ إله واحد وكل شيء من خلقه من قدرته الكلية الفريدة.

إذ كان الإله كله خير وكلّي القدرة (يأتي السؤال) متى ومن أين جاء الشر؟ ولماذا لم يمنعه؟ تجيب المسيحية على هذه الأحجية فتردّها إلى فكرة أنه يجب البحث عن أصل الشر في التمرد الطوعي للإرادات المخلوقة، في مواجهة الخير، تمرد حدث قبل، ربما قبل دهور ـ ظهور

الكائنات البشرية على هذا الكوكب، ولا نعرف لماذا حدث، لكن إذا كان الله لأسبابه غير المعروفة لنا قد خلق كائنات روحية وزوّدها بإرادات كانت كلها حرّة، إذن فالإرادات الحرة تمتلك حريّة التمرد. عند درجة محددة من تطور الإنسان (هكذا يوضح التصور المسيحي) بحرية مطلقة تحالف الإنسان مع القوة المتمردة، وانحرافه جزئياً عن مهمته السامية أو تطوره الروحي اللذين خلقه الله من أجلهما، هذا الانحراف خلق في داخله نزعة، موروثة، مستمرة أو ميلاً للشر والتمرد. لقد سمح الله بهذا لأنه لو حاول منعه فهذا يعني أنه سيسحب مبدأ الإرادة الحرة من مخلوقاته. هذه الأشياء الغامضة كانت مثار جدل لدى أذكى العقول لأكثر من عشرين قرناً، وما قدمته ليس أكثر من سرد مجرّد لمسألة أصل الشر وهذه المشكلة التي لا ينتهي النقاش بخصوصها، وعندما يتكلم هاري عن التلوث البطيء، فإنه يشير إلى نفوذ أو غرابة أطوار الشر داخل أنفسنا جميعاً والذي يسمى على نطاق واسع بالخطيئة الأولى. ويمكن الاستئناس بمقطع مؤثر، بهذا الخصوص، للكاردينال نيومان من عمله الكلاسيكي الذي لا بد أن إليوت قد أطلع عليه Apologia (L804) :Pro vita Sua

«لنعرّف العالم .. عظمة الإنسان وتفاهته، وأهدافه البعيدة المنال ـ حياته القصيرة، الحجاب الذي يحجب مستقبله، احتياطات الحياة، هزيمة الخير، ونجاح الشر، الألم الجسدي، والكرب، سيادة الخطيئة ووطأتها. انتشار الوثنية، الفساد، والحزن والزندقة العقيمة، حالة البشرية كلها، والتي وصفت على نحو أفظع في كلمات قانون الإيمان المسيحي (الذي كتبه الرسل الاثنا عشر)، ودونما أمل، دونما إله في العالم ـ كل ذلك كان

حلماً يرعب ويشوش؛ ويطبق على العقل بإحساس بالغموض، الغموض الواقع ما وراء قدرة الإنسان على فهمه وحلّه.

ماذا سيقال عن هذه الحقيقة التي تعتصر القلب وتحيّر العقل؟ أستطيع فقط أن أجيب، إما أنه لا يوجد خالق، أو أن مجتمع الرجال الحي هذا يعيش إحساساً حقيقياً بأنه منبوذ من حاضره... إن البشرية متورطة في كارثة بدائية مرعبة. إنها تعيش في انفصال عن أهداف خالقها».

هذا كله مرتبط بوضوح ومباشرة مع وجهة نظر إليوت. كما أنه يلقي فيضاً من الضوء على فهمنا لوضع هاري، لقد وُهِبَ حلماً «ليرتعب ويتشوّش» ويجب تذكر ذلك عندما سنأتي على التعرف على طبيعته الداخلية في القسم الثاني.

ـ٧ـ التصدعات

إن مسرحية (اجتماع شمل العائلة) وعلى الرغم من احيائها في عدة مناسبات، إلا أنها لم تلقَ النجاح الجماهيري الكبير عموماً لأنها تتطلب الكثير من الجمهور الذي يبدو أنه لا يعرف حجم ما قدم له؛ مع ذلك كما قلت في البداية، فإن التصدعات في المسرحية تنفذ إلى عمقها، وهذا ما سنتعرف عليه. إن التصدع الأوضح هو ذلك الإقحام الجريء للأشباح «كمكافئات موضوعية» لخطيئة هاري وتطهره.

باختصار، مهما كانت الطريقة التي تُقَدَّم بها الأشباح، دون معرفة مسبقة بالمسرحية فإنها غير مقنعة. وقد كتب إليوت إلى عمته إليانور هينكلي رسالة فى ١٣/ أيلول/١٩٣٩ إلى السيدة فابر:

إن اقتراحك بظهور الأشباح على المسرح عارية هو عمل جديد، وأعتقد أنه من الممكن أن يجذب المشاهدين ولكن هناك مشكلة واحدة. إذا لم تلبس الأشباح أية ثياب، فكيف سنفرّق بين ثيابها المسائية وثياب السفر؟

كتب السيد فارتن براون، المخرج الأول للمسرحية، مجيباً على رسالتي في ٢٥/آذار/١٩٦٧/ وقد سمح لي بكرم أن أقتطف منها:

إن الصدع الأساسي هو الأشباح. فعندما تحضر، لا تتكلم ولا تتحرك لمدة دقيقة واحدة، في ذروتي المسرحية، ولذلك فهي تدمر تينك اللحظتين. وبعيداً عن كونها لا تتكلم، والذي أوافق على وصفه بالكارثي، فهي لا تستطيع القيام بأية حركة دون أن تنتقص من رهبة غموضها المقصود؛ ثم في أية هيئة ستظهر؟ في المسودة الأولى التي في حوزتي فإن المعلومات التي تخص مظهرها: لباس مسائي، ربطة عنق. في المسودة الثانية.

(تظهر الأشباح كالمرة السابقة، لكنها ترتدي ثياب سفر، ومعها أمتعة، شالات... الخ) هذه الأفكار حذفت كما تعلم قبل أن تطبع المسرحية أو تمثل، لكنها تتضمن حالة الإلهام الأصلي.

توجد صفحة مطولة عن الأشباح في محاضرة إليوت في هارفارد، تشرح بتفصيل كل التجارب التي أجريت.

.. ... كان عليّ إما أن أبقى قريباً جداً من اسخيلوس أو أن أتعامل مع أسطورته بحرية أكبر... يجب أن تحذف الأشباح من المشاهد مستقبلاً، ويجب أن يفهم أنها لا تشاهد إلا من قبل عدد محدود من شخصياتي، وليس من قبل الجمهور. لقد جرّبنا كل الطرق الممكنة لإظهارها على

المسرح. وضعناها على المسرح وبدت مثل ضيوف غير مدعوين وكأنهم خرجوا من ثوب كروي جميل، أخفيناها خلف نسيج من شاش حيث يفترض أن تبقى ساكنة وكأنها صورة من فيلم عن عالم وولت ديزني. وتركناها معتمة فظهرت مثل شجيرات خلف النافذة لقد رأيتها تبرز عبر الحديقة، أو تجتاح المسرح مثل فريق كرة قدم، ولم تكن على ما يرام قط. لم تنجح في أن تكون آلهة إغريقية ولا أشباح عصرية.

لا أشعر أن هذا هو الحل الصحيح. على الرغم من أنها من خلق إليوت وتبدو إلزامية. كتب مارتن براون في ٦/أيار/ ١٩٤٩ قائلاً:

أفكر مؤقتاً، بحذف الأشباح من قائمة الشخصيات مما يمكن أن يشجع الهواة على القيام بدور الأشباح غير المرئية.

يخلق المسرح تأثيراته العظيمة عبر السمع والإبصار معاً، ويتناقض مع طبيعته الخاصة إن حاول ممارسة تأثير كبير دونهما؛ وظهور الأشباح مرتين، المقصود به، في اللحظتين الحاسمتين في المسرحية أن يهيىء الجمهور مرتين ليشاهد بأم عينه ظهور ذلك الشيء الغامض الذي قيل عنه الكثر، ويخيب أمله في المرتين. فكيف يتوقع تصوّر ما لم يستطعه حتى المؤلف نفسه؟ دعونا نأخذ مثالاً موازياً من شكسبير. على الأغلب بإذعان أخرق للعلماء القدماء الذين أخبروهم أن لا وجود للأشباح، حذف مخرجو مسرحية ما كبث شبح بانكو، من العمل وتركوا ماكبث يحملق في كرسيٍ فارغ؛ رغم حماقة، ولا فاعلية هذا الموقف، يبقى الجمهور (هنا) قادراً على الأقل أن يتخيّل بانكو بحنجرة مقطوعة وفي رأسه عشرون جرحاً عميقاً، ذلك لأنه (الجمهور) رآه حياً، وسمع وصفاً كاملاً عن هيئته، ولكن كيف يستطيع الجمهور أن يتخيل أشكال كائنات لم

يرها من قبل، كائنات لم يرها من قبل، كائنات لم توصف له قط، ولم يسمع صوتها أيضاً؟ وفوق ذلك، ألا نسمح للجمهور برؤية ما يراه هاري، وما تراه ماري، وأجاثا ودونينغ، هذا يعني أن تسحب من الجمهور قدرته على التعرف عليها، وتنقله (أي الجمهور) إلى صف الأعمام والخالات العميان جزئياً، الذين يشتمون كثيراً أثناء المسرحية بسبب عجزهم عن رؤية أي شيء. هناك، طبعاً، سؤال مارتن براون الوثيق الصلة بالموضوع، الذي يحتاج إلى الإجابة: ما هو شكلها؟ لكن هذه ليست مشكلة كبيرة في عصر يعيش فيه (هينري مور) معلم النحت الأول، والذي يزهو بنفسه فوق قدرته التخيليّة المجردة.

لكن حتى وإن صممها مثل هذا الفنان النادر وأضيئت من قبل سحرة مسرحيين وهم كثر فلن تستخدم كل حيل المسرح من أجل لحظتي الذروة هاتين. فات الأوان على اقتراح الحل الصحيح، الوحيد، الآن، هل سيكون على إليوت أن يعمل بما اقترحه هو نفسه ويقلّد اسخيلوس، فقد كتب اسخيلوس شعراً كورسياً ممتازاً لتقوله أو تنشده أشباحه، شعراً يوضح هويته، من أين أتت وماذا تريد، وهذا هو بالتحديد ما يتوق الجمهور لمعرفته عن الأشباح في مسرحية اجتماع شمل العائلة. صحيح أنه لا يستطيع أن يكتب هكذا شعر كورسي إلا شاعر قدير، لكن شاعراً قرر أن يعيد الاعتبار إلى الشعر في المسرح وأثبت قدرته على فعل ذلك مرة بعد أخرى، في كورس مسرحية الصخرة وفي غيرها، يستطيع بالتأكيد أن يكتب شيئاً ما عظيماً لها. وأنا أستعمل الكلمة بمعناها التقليدي القديم «شيئاً ما تهتز له المشاعر».

الصدع الكبير الثاني يكمن في شخصية هاري؛ الذي من الصعب

جداً وصفه بالشاذ، إنه يعامل أعمامه وخالاته بازدراء لا يحتمل، يحاضر فيهم حول عدم حساسيتهم، بينما هو أكثر تبلداً منهم جميعاً، في نواحٍ معينة، على سبيل المثال، يبدأ الفصل الثاني بمشهد يجمعه مع الدكتور اللطيف واربورتون، الرجل الذي يعرف والده، والذي يستحق الاحترام لتقدّمه في العمر أو لتجربته، مع ذلك، عندما يحاول أن يخبر هاري أن والدته إيمي، تعاني من حالة صحية متدهورة، وأية صدمة مفاجئة يمكن أن تتسبب بقتلها، يجيبه هاري الأناني بفظاظة

ما ستقوله لي إما شيء أعرفه جيداً
أو شيء غير مهم، أو شيء غير صحيح

ويمكن تعداد الكثير من الأمثلة على غطرسة هاري وافتقاده للمشاعر الإنسانية، لكن ربما الأسوأ في الأمر كله هو كلماته الأخيرة لوالدته. يعرف الجمهور أن إيمي يمكن أن تموت جراء أية صدمة، ويعرف هاري ذلك أيضاً، لكن كل ما يستطيع قوله لها ككلمة وداع:

عنواني، يا أميّ،
سيكون في بنك لندن حتى تسمعيه مني
وداعاً، يا أمي

إن بطلي يغلبني الآن، هذا ما قاله إليوت في محاضرته في جامعة هارفارد «كمتغطرس لا يحتمل»، كان ذلك في عام ١٩٥٠ لكنه استطاع بعد عدة سنوات أن يخفف من قسوة حكمه على بطله، على أية حال، بعد أن التقى السيد بول سكوفيلد.

أكتب إليك لأشكرك على ما فعلته لتخلص هاري من القذف الذي رميته به أنا نفسي (وللأسف الكثير من الآخرين). أنت، في الواقع،

أول من نجح في التعبير عن مشاعر الإنسان المطارد ـ ولو لم يكن هاري مطارداً لكان غير محتمل! (١٩٥٦).

ـ٨ـ الولادة الأولى والولادة الثانية

سواء أحببنا هاري أو كرهناه، فالبديهة التي خلقت شخصيته محقة كل الحق؛ إنه الصورة الأمثل لنفس من نوع محدد تعاني آلام مخاض اهتدائها الديني؛ لقد وصف هذا النمط من الناس وصفاً ناجحاً في واحدة من أفضل الدراسات النفسية التي اطلّع عليها إليوت، وتسمى (اختلافات تجربة الأديان) كتبها ويليام جيمس المحاضر في جامعة إدينبرغ عام (١٩٠١ ـ ١٩٠٢)، وهو أخ الروائي المعروف هينري جيمس، الذي تأثر به إليوت أيضاً.

ميّز جيمس بين نموذجين سائدين لرجال يحملون العقل المتديّن، ويسميهم المولودين ـ مرتين أو الأرواح ـ المريضة، متبعاً خطى الكتّاب السابقين في هذا الموضوع. هناك المولودون ـ مرة واحدة وهم أولئك السعداء في أعماقهم. أصحاب التوجّه التفاؤلي في تفكيرهم، أولئك الذين يرون الله حباً، ويرون جماله وقد انعكس في جمال العالم من حولهم؛ إنه روح الكون المنسجم المفعمة بالحياة، إنه رحيم ولطيف؛ الدين هو أن تتمتع في عبادته. ما يعرفه المولودون ـ مرة واحدة عن الخطيئة والمعاناة قليل جداً، وهم يبدون قادرين على التظاهر بأنهم لا يتألمون كثيراً لإحساسهم بها، فالله سيكفكف دموعهم: «حسن، إن الله إنسان خير»، يقول دو جيري؛ «إنه صديق طيب وسيكون كل شيء على ما يرام»، يقول فيتنرجيرالد: (بسخرية) في ترجمته لرباعيات عمر الخيام،

إذا كان الشر (الشيطان) قوياً، فهناك خير كثير؛ رحمة الله أكبر من كل أعماله، يقول بيرس بلومان: كل الشر فى هذا العالم.

كل الشر في هذا العالم الذي يستطيع الإنسان أن يقترفه أو يفكر به، ليس أمام رحمة الله أكثر من جمرة حمراء في البحر

وبالنسبة لأولئك، المولودين ـ مرة واحدة فإن لحظة إزهار شجرة الطقس هي أطول من لحظة اخضرارها، وكل شيء سيكون على ما يرام، وكل الأشياء بكل أنواعها ستكون في أحسن حال[١١]. هؤلاء، إذن، هم المتفائلون بالله (بالخير)، لهم قلوب أطفال، لكنها قوية، بسطاء، واثقون عن إيمان، إنهم عموماً يميلون إلى الكاثوليكية (كما يقول جيمس).

على الجانب الآخر توجد الأنفس المريضة أو المولودون ـ مرتين؛ يدركون في أعماقهم خطاياهم والعالم المليء بالخطيئة من حولهم، يميلون إلى تفضيل العقوبة على التسامح. يوم القيامة مقابل الرؤيا السعيدة، العدل مقابل الرحمة، الاستقامة (الحق) مقابل السعادة، الزهد مقابل المتعة والبروتستانتية مقابل الكاثوليكية والبيوريتانية مقابل الاثنين معاً. عن كل هذه كتب جيمس:

في مضمونه الديني لا معنى للزهد خارج إطاره فلسفة الولادة ـ الثانية (المولودين ـ مرتين)؛ إنها ترمز، رمزاً واهياً، دون شك، لكن بعمق، إلى الإيمان بوجود عنصر الخطيئة في هذا العالم، الذي لا يمكن تجاهله ولا التملص منه، بل يجب مواجهته بصرامة والتغلب عليه باللجوء إلى منابع الروح البطولية، وتحبيدها وإقصائها بالمعاناة.

لقد ورد ما يشابه هذه الفكرة في (التصورات عن السقوط والخطيئة الأولى) التي كتبها الدكتور ن. ب ويليامز (١٩٤٢)، ومن هذه

المناقشة، اقتطفت عدة أفكار وقد اطلع إليوت على الأغلب على هذا الكتاب[١٢].

لكن الإنسان «المولود ـ مرتين»، و«الروح المريضة»،
الأوغستين أو البَنْيَنْ، يبارك أو يلعن من المهد بذلك
الإرث الغامض من القلق العصبي والعاطفى، الذي
حولّت عواطفه، والذي حقق تواصله مع الله وراحة
البال من خلال دورة التغير اللحظي، يحسب نفسه
مثل جمرة قطفت من اللظى دون جهد منه أو دون
إرادته، ومن طبيعته الحيرى(غير المهتدية إلى مذهب)
وكأنه متخم بشرٍّ مفترض وكره متأصّل (للخير)
حتى قبل، وبعيداً عن أي انتهاك(عملي لناموسه).

من المؤكد أن هاري إنسان مريض، وهو بالتأكيد يمرّ بالتأكيد بدورة تغيرّ لحظيّة، وقد ورث بالتأكيد عصاباً غامضاً عن والده الذي لم يحب زوجته، والذي حاول قتلها، وهو يرى العالم، بالتأكيد، ونفسه متخمة بشرٍ مفترض، ومن المؤكد أنه يغادر في نهاية المسرحية بحثاً عن زهد من نوع ما، حيث الصخور المتكسرة شامخة الرؤوس المدببة. ويقلل من تأثير رحيله أنه يغادر إلى القفر مصطحباً سائقه دونبنغ، لكن لا أظن أنه علينا أن نسخر من ذلك إذ تقول والدته بوضوح إنه ذاهب ليصبح مبشراً؛ لكن هاري يحتج.

لم أقل قط أني سأصبح مبشراً

لكن ربما يكون ذلك، فنحن لا نخبُّر عن ذلك. ففي المسرحية التالية

حفل الكوكتيل يقدم لنا إليوت شخصية أخرى مريضة هي سيليا كونلستون التي تخوض نقاشاً مشابهاً، وتصبح بعد ذلك مبشّرة، وتصلب.

لكن هاري لا يحصل على التعاطف الذي تحصل عليه سيليا، إن رحيله يترك طعم المرارة في الفم، لكن إن فكرنا به كشخص يعيش مخاض ولادته ـ الثانية أمام أعيننا فربما يساعد ذلك على تلطيف مشاعرنا غير المتعاطفة معه، يجب أن نتذكر كلمات أجاثا للسائق دونينغ:

وإن بدا لك، يا دونينغ، أن سلوكه غير عادي
أحياناً، فيجب ألا تقلق من ذلك...
إنه يرى العالم بوضوح كما تراه أنت وأنا،
إلا أنه رأى أكثر من ذلك بكثير

وفي النهاية إن أجاثا بدورها هي إنسان يولد ـ للمرة الثانية، إلى حد ما.

بعد أن يقال كل شيء عن هاري: مسكون، مطارد، يولد ـ للمرة الثانية، روح مريضة كما يمكن أن يكون، يبقى أنه سمج وغير محبوب، يفكّر بنفسه فقط وبإثم عائلته وإحساسه بالدنس. إن إثم التكبّر الذي يقترفه بشع بقدر بشاعة افتقاره للحب، يسخر من أعمامه ومن إخوته، وليس تصّوره للآخرين أقل همجية ـ لا نسمع منه مطلقاً أية كلمة تعاطف مع زوجته التي يدعي أنه قتلها، أو حتى كلمة ترثي ميتتها المرعبة، آخر لحظات غرقها، وحيدة ويائسة، في ليل الأطلسي البارد، لا يشعر تجاهها بالأسى، ولا يعبّر عن أي ندم، لا يطلب المغفرة، ويبقى

تحت تأثير لعنة اللاحب، قسوة القلب، حتى في «دورة التغيير»، ويمكن أن يكون هذا مطابقاً للنموذج، لكنه نموذج غير محبب لدى الجمهور، ويبقى أقل من أن يكسب أي مناصر لصالح الفهم المسيحي، وكل ما نسمعه هو عن خطيئة وتطهّر؛ ربما لم يسمع هاري بالعهد الجديد أو لم يستمع إلى صلوات الله؛ يتكلم عن الماضي مرتين باعتباره «لا يمكن الشفاء منه»، وكأن الشقاء، (الذي يعطي معنى للزمن في مسرحية الصخرة) لم يحدث قط. طبعاً نحن نرى هاري خلال ثلاث ساعات من حياته كلها، وهذه إحدى سمات كتابة مسرحية كلاسيكية جديدة «بخضوعها للوحدات الثلاث»[١٢]، كل الأحداث تجري بين موعد الشاي المسائي وموعد النوم، ويجب عليه أن يبقى في الحالة نفسها خلال ذلك. الآن لو استطاع أن يظهر شيئاً من الندم حيال موت زوجته المأساوي، أو أي إحساس نبيل حيال والدته، لأمكن للمرء أن يصدق أنه قادر على رسم ملامح مستقبله الرئيسية. كان بالإمكان تخيّله جيداً، وبسهولة، وفي مكان ما على الجانب الآخر من اليأس، بل حتى إنه قادر على «التعبد في الصحراء»، أو أمام «معبد حجرى ومذبح بدائي»، لكنه هل يكون قادراً على **الاهتمام بحيوات أناس ضعفاء.**

ليس سهلاً أن نصدق، مهما يكن، أنّا نراه فقط فى اللحظات الأولى من حياته الجديدة، يخطو خطوته الأولى في اتجاه مجهول، يغادرنا ونحن نشعر أنه ما زال عليه تعلّم الكثير وعليه الذهاب بعيداً جداً؛ ربما سيستقيم الاعوجاج ولكن يبقى تعاطفنا مع إيمى. كتب إليوت في رسالته إلى السيد هيغ بيومينت في ٤/حزيران/١٩٥٥:

ربما اغتنمت هذه الفرصة، على أية حال، للإشارة إلى أنى أعتبر

دور إيمي في هذه المسرحية معادلاً فى أهميته لدور هاري: في الواقع بدأت أستعيد فهم هذه المسرحية أفضل من فهمي لها حين ألّفتها، فأنا الآن أجد المسرحية على أنها كوميديا هاري منشنسي بقدر ما أراها مأساة والدته.

هناك سبب ثالث لفشل هذه المسرحية العميقة والقويّة في ممارسة تأثيرها كاملاً؛ وهو أن تجمع سحب الفصل الأول يزيدها قتامة، وصفرة، وتهديداً، ورعداً في الأفق البعيد، لكن الرعد لا يقترب أبداً، ولا نشعر أنه على وشك السقوط على رؤوسنا ولا يحدث أبداً البرق الذي يشق وجه السماء. تتمتع ويش وود بما يفتقر إليه الأرغوس، إنها تمتلك ناقل ـ البرق، الذي يفتقده الأرغوس، ففى أرغوس يلمع البرق ويلمح حقيقة، ويقتل أجامنون فعلاً، وكذلك كساندرا، وايجيستوس وكليمنسترا، لكن لا وجود للجثث في ويش ود، لا جرائم ولا مجرمين، لا تنفذ الجرائم أبداً، ويقدم إلينا التأكيد المريح بأن اتهام والد هاري، أنه مجرم، غير كاف ـ «لم يكن ليتقن إنجازها»، حتى أجاثا كانت قادرة على إنجازها أفضل منه ـ وأن هاري رقيق مثل والده، وإن طينة المجرم لا توجد في أي منهما. ربما امتصتها منهما غرف الاستقبال ـ العصرية؛ ولا توجد هنا الحالة الوحشية التي توجد حتى في الجريمة التي توصف فى آلام سويني.

سويني: إذن لقد وضعتها هناك في حمام فيه غالون من الليسول

سوارتس: هؤلاء الأشخاص يذوبون كلياً في النهاية

سنو: عفواً. إنهم لا يذوبون كلياً في النهاية

ماذا عن عظامهم على ملح أرض بور؟

لا عظام في ويش وود ولا ليسول، توجد فقط الرغبة الملحة في

القتل، لا شك أخلاقياً، أو عقلانياً، وفي الحقيقة نظرياً، بأنك عندما ترتكب الفجور أو الجرم في قلبك فإنك آثم كما لو أنك جسدته (اقترفته) عملياً، لكننا إن استطعنا أن نؤمن بها، لا نشعر بها على ذلك النحو؛ لأنها تفتقر إلى الحد الأقصى من الجدّية في ذلك الإحباط الذي يسقط على السيدة مونشنسي كعقاب بسيط لها.

ما جرى لم يكن بالإمكان تجنبه

في «اجتماع شمل العائلة» يتم التمهيد لصدمتنا بذلك، وهكذا فإننا نغادر المسرح بمزيج من الإحباط والارتياح. مزيج لم نخبره من قبل، في الصراع الأبدي بين الخير والشر، لم نشعر بتواصل حقيقي مع أي منهما - يفشل هاري في الشر كما تفشل أجاثا في الخير، ويبقيان حسني التربية، تطهريين، سلبيين، لقد عاشت أجاثا انفصالاً مؤلماً بانفصالها عن حب الكائنات الحية؛ لكن هل كان هناك توكيد أو حتى إحساس بتحقيق «اتحاد مقدس»؟ أين هو حب الله؟

هاري إما أنه ترك «أنا لا أجرؤ»، تنتظر «أود»، أو أنه ترك أود، تنتظر «لا أريد»، يعمل باهتمام زائد على منع حدوث ذلك الشيء الذي تمناه طويلاً:

... بدا قلقاً جداً بشأن سيدتي

حاول جاهداً أن يبقيها في قمرتها عندما كان الطقس عاصفاً،

لم يحب أن يراها تنحني فوق درابزين السفينة

كما أنه لا يمتلك ذلك العنف الموجود لدى كليمنسترا ولا تصوّر اوريستيس لفعل الحق. لأنه غير آسف على جريمته المفترضة فلا ينتابه إحساس بالشفقة، ولأنه ليس مجرماً، فليس هناك أي رعب. آثم عديم اللون، ينال الأشباح التي يستحق، يومينبدز غرفة الاستقبال. ويسميها

دونينغ «أشباحاً» وهي في الواقع أشباح، أشباح أشباح، لا تتكلم مطلقاً، وفي النهاية، هي غير مرئية. قيل إنه عندما مثلت ثلاثية اسخيلوس فى أثينا، كانت الأشباح تظهر على المسرح في هيئة مرعبة وصوت مخيف، وإنه كان بين الجمهور امرأة حامل وفور رؤيتها للأشباح وضعت وليدها. لكن هنا لا يمكن أن تحصل مثل هذه الأمور مطلقاً. لقد ثبت أن طقوس غرف الاستقبال أقوى من الأشباح، ولذلك طردتها عن خشبة المسرح.

مع ذلك لم يفشل إليوت في تحقيق أهدافه الأساسية، لقد أدخل الشعر إلى العالم الذي يعيشه جمهوره، لقد حدد في مسرحيته مشكلة تورطنا مع نظام خارق، وخلق من أجل ذلك لغة ونوعاً من الخيال المقنعين، أو على الأغلب مقنعين، في تصويرهما للحديث اليومي، وقد تبعه في ذلك جيل من المسرحيين الذين التقطوا «فائدة تجاربنا» لقد كسرت هذه المسرحية نفور جمهور المسرح الانكليزي من الشعر ومن «الأسئلة الساحقة» التي تفرض نفسها على المسرح مثلما تفرض نفسها في كل مكان، ومهّد الطريق لأعمال عظيمة أخرى في الشعر والمسرح مثل مسرحية صموئيل بيكت بانتظار غودو. لا يوجد شاعران يملكان أساليب مختلفة ومتميزة كثيراً وأشياء يقولانها لنا، لكن كلاهما يملك أن يحدثنا على المسرح، بلغة نقبلها على أنها لغتنا، عن مشكلتنا المهلكة. لقد كان إليوت صاحب الفتح في هذا المضمار.

٩- الشعْر

برأيي، على الرغم من أن إليوت يخالفني الرأي فهو لطالما عرف كيف يكتب شعراً مسرحياً ويجعل منه لغة حيّة سواء في الشعر غير

المقفى، أو شعر الجاز، الشعر غير المقطع أو الشعر الأقرب إلى النثر. من الواضح أن مؤلف كتاب:
(Old Possum,s Book of Practical (Cats) يتـــربع علـى عـــرش الإيقاع والتعبير لتمكنه من الأسلوب الشكسبيري ـ ونجاحه في أسلوب القرن العشرين ـ لنأخذ مثالاً معروفاً من ديوانه أغنية حب لجون ألفرد بروفروك، يبدأ:

لا، أنا لست هاملت، ولم أنو أن أكنه..

كلام رائع، يناسب أي ممثل، في وضع لا يصعب تخيلّه ـ أو يسريك القرن العشرين يقوله لـ جيلدينستيرن القرن العشرين على سبيل المثال.

بالنسبة إلى شعر الجاز فهناك النموذج السائد، وهو الروك أندرول في «آلام سويني» وأغانيها المرافقة، بالنسبة للشعر ذي المقطع الواحد ـ الشعر الذي لا يعتمد بنماذج إيقاعه على تعدد المقاطع الشعربة في البيت الشعري ـ لدينا أشعار الكورس في مسرحية الصخرة، وبالنسبة للشعر الأقرب إلى النثر السهل فنجده في صفحات عدة مثل الأرض الخراب آخذين بعين الاعتبار النصيحة التي يقدمها صدبق لِلْ لها مع الصوت المرافق في الخلفية صوت رجل البار المشؤوم

عندما سرِّح زوج لِلْ، قلت ـ
أنا لا أتصنّع كلماتي، قلت لها بنفسي،
أرجوكِ أسرعي آن الأوان
إن ألبرت عائد الآن، تجمّلي قليلاً
يريد أن يعلم ماذا فعلت بالنقود التي أعطاكِها
لتساعدك على الحياة. لقد فعل، وكنت أنا موجود......

إن كاتباً على هذه الدرجة من القدرة على خلق نماذجه الطبيعية قد حاز على كل مصطلحات الدراما الشعرية (كما سيفكر المرء).

مع ذلك فقد دعا إليوت إلى قطيعة مع الماضي، العودة إلى الحوار الفظ، لبعث الروح الشفافة في الإيقاعات التي صقلها تينيسون بأسلوبه الذي ساد العصر الفيكتوري، شرع العمل في مشروعه الطموح (هكذا يقول لنا) عندما بدأ العمل في كورس الصخرة، وهناك رسالتان تثبتان ذلك، الأولى كتبها إلى البروفيسور بونامي دوبري في ١٢/نيسان/١٩٣٩.

إني واثق تماماً من الكورس: أقصد فيما إذا كنت سأعتبره عنصراً دائماً في المستقبل، أو فيما إذا كان مجرد أثر، شيئاً ما استخدامه يساعدني على الانتقال من الشعر اللامسرح إلى الشعر المسرح.

الرسالة الثانية إلى السيد مارتن براون، الذي مع رف. ر. ويب ـ أو دل، كتبا سيناريو مسرحية الصخرة، في ١/نيسان/١٩٥٩:

أعطتني الصخرة دفعة كبيرة إلى الأمام عندما كنا نعمل
على إخراجها، لأنها كانت فرصتي الأولى في الكتابة للمسرح.

ينطق الكورس في مسرحية الصخرة بأفضل ما نطق به أي كورس في الدراما الإنكليزية قاطبة بعد كورس ميلتون في آلام سويني. على أية حال لم يستخدم إليوت الكورس في أي عمل مسرحي بعد «اجتماع شمل العائلة».

بعد أن وضعنا كل هذه الأفكار في ذهننا، يمكن أن نلتفت الآن إلى ذلك البيان، بيان السيرة الذاتية المتعلق بمسألة كتابة الشعر للمسرح التى قدمها إليوت في محاضرته الشهيرة، استعمال الشعر في المسرح، والتي استعنت بها فى الأسطر السابقة.

يقول: يجب عدم كتابة أية مسرحية شعراً إذا كان النثر يناسبها، فالمسرحية ولغتها ليستا شيئين منفصلين، لكنهما متحدتان عضوياً، الشعر عملاني وليس مجرد ديكور، ويجب أن يكون الجمهور منتبهاً بكل حواسه للتجربة ككل حتى يستطيع استيعاب الوسيط؛ المطلوب هو صيغة شعرية مرنة يمكن أن يقال فيها أي شيء، سواء أكانت نثرية الإيقاع أو شعرية، يجب أن تكون قادرة على مراكمة كثافة متزايدة والتي يعتبر اللفظ الشعري هو اللفظ الطبيعى لها، ومع ذلك «نقول أشياء مألوفة دون عمق».

عندما شرع في كتابة «جريمة قتل في الكاتدرائية» لم يستطع استخدام مصطلح عصري مميز لأن ذلك سيتنافى مع الخلفية التاريخية، حتى لو أجاد اللغة النورماندية والفرنسية والأنجلوسكسونية، سيكون ذلك مستحيلاً فكان عليه عندئذٍ، أن يختار أسلوباً محايداً. وعلى مسافة متساوية من الماضي والحاضر.

وفوق كل ذلك يجب ألا يكون هذا الأسلوب صدى لأسلوب شكسبير، ذلك لأن وقع الشعر غير المقفى كان بعيداً عن الخطاب العصري، ولم يعد على أية حال قادراً على التأثير في الحوار، ذلك التأثير الضروري للغة الدراما، الفن الذي يخلق من حوار الناس مع بعضهم البعض، وقد عرف الكثير من الفاشلين، حتى من الشعراء العظام، الذين حاولوا تقليد شكسبير.

لقد عاد إليوت إلى نموذج أقدم من أجل نماذج شعره، إلى تلك الدراما في العصر الوسيط (Every man) «كل إنسان» المجهولة المؤلف، باعتبارها التجربة الأولى، وقد أوحت إليه بفكرة «تجنب الإكثار من التفعيلة العميقة» (تفعيلة شكسبير).

«استخدام بعض الجناسات والقوافي العَرَضية غير المتوقعة» وتطورت تجاربه تلك في نظم شعر «جريمة قتل في الكاتدرائية». لكنه لم يعتبر ذلك أكثر من طريقة لتجنب ما وجب تجنبه، لقد حلت مشكلة تلك المسرحية فقط.

قررت بناءً على ذلك، في مسرحيتي الجديدة أن أستمد الموضوع من الحياة المعاصرة، بشخصيات عصرية تحيا معنا في عالمنا هذا. «اجتماع شمل العائلة» كانت هي النتيجة. وهنا كانت مشكلتي الأولى، النظم الشعري، أن أجد الإيقاع المناسب للخطاب العصري، حيث يمكن تشديد أي جزء نريد من الحديث دون أدنى صعوبة...

وما وجدته هو فعلياً ما عملت به: بيت شعري مختلف الطول ومختلف المقاطع، مع توقف في منتصفه وثلاثة تشديدات. التشديدات والتوقف يمكن أن تكون في أي جزء من البيت الشعري، يمكن أن تكون التشديدات قريبة من بعضها ويمكن أن تكون متفرقة في مقاطع خفيفة. والقاعدة الوحيدة في ذلك هي أنه يجب أن يوجد تشديد واحد في شطر من البيت الشعري وتشديدان في الشطر الآخر.

لا يستخدم شخصان الإيقاعات نفسها بدقة في خطابهما، أو يتكلمان بالنغمة نفسها؛ حتى المتكلم نفسه يمكن أن يبدّل طرق لفظه للجملة نفسها. إن ذلك ملحوظ عملياً بين جيل وجيل يليه؛ النبرة، النغمة، الإيقاع كلها تخضع لتطورات صغيرة؛ ففي تسجيل على الغرامفون لإيلين تيري (١٨٤٨ ـ ١٩٢٨) أجدها أفضل وأكثر منشدي الشعر تلقائية في زمنها، الآن تبدو من الطراز القديم، لبعض المستمعين، ومتكلّفة، على الرغم من أن نطقها كان مطابقاً وأصيلاً بالنسبة إلى

معاصريها. إن الإحساس، إذن بكيفية إلقاء بيت من الشعر هي مشكلة تقويم، وإلى حد ما مشكلة فرط حساسية خاصة؛ إن الوسائل التي نستخدمها في الطباعة في أية حال لتحديد المقطع المشدد هي سيئة، إن استخدام أدوات التشديد أو كتابة الكلمة بالأحرف الغليظة يسيء بالنتيجة إلى درجة النبرة التي يمكن أن ينطق بها الصوت. ليس من الصعب على أية حال، أن نعطي أمثلة سيئة، وبعض الأمثلة من تقنيات إليوت المعلنة.

That apprehension deeper than all sense.

Deeper than the sense of smell but like a smell.

In that it is indescribable a sweet and bitter smell.

مع ذلك، بالنسبة لأذني، فالأسطر الثلاثة السابقة لا تخضع للقاعدة الوحيدة التي نتكلم عنها، ويبدو أنه يتطلب أربعة أو خمسة تشديدات، لا ثلاثة، بالمناسبة

From another world I know it, I know it!

More potent than ever before a vapour dissolving

All other worlds, and me into it O Mary!

Don,t look at me like that! stop Try to stop it

(الفصل الأول، المشهد الثاني) حديث هاري.

لنأخذ مثالاً أطول من جزء أكثر تأثيراً في المسرحية:

The more rapacious to take what I never had;

The More unpard ona ble, to taunt me with not having it.

Had you taken what I had you would have leaft me at least a memory.

Of some thing to live upon you knew that you took every thing
Exeept the walls the furniture tha acres;
Leaving nothing but what I could breed for my seif,
What I could plant here seven years I kept him,
For the sake of the Future, a dis contented ghost.
In his own house what of the humi liation,
Of the chilly pretences in the silent bedroom, (no Caesura)
Foreing sone upon an un willing Father?
Dare you think what that does to one? Try to thimk of it.

(الفصل الثاني: المشهد الثالث) حديث إيمي.

لن يوافق القراء، بدون شك، على بعض نبراتي، المميزة بالخط المائل
طباعياً، وبكلمة أخرى أنا نفسي قد لا أوافق، إلا أن التجربة على الأقل
نقرر أن ممارسة إليوت هي أكثر مرونة من نظريته باستثناء نقطة واحدة ـ
ذلك أن هذه اللغة المفعمة بالعاطفة لها وقع الحوار الطبيعي، رغم أنها
أكثر من ذلك، فهي شعر أيضاً.

خلق إليوت أيضاً تجربة الكورال، من الثنائية ـ الشعرية الغنائية
والنبرة الطقوسية. هذه تكون عموماً، كما أشعر عند سماعي لها، أكثر
تشديداً من الحوار والحديث الطبيعي، ربما تحتاج أربعة أصوات نقاط
تشديد أكثر لتجعل نطقها أكثر إيقاعاً وانسجاماً.

In an old house there is always listening and more is heard that spoken.

And what is spoken remains in the room, waiting for the Future to hear it.
And what ever happens began in the past. and presses hard on the Future.
The agony in the Curtained bedroom whether of birth or of dying
Gathers into itself all the voices of the past and projects them into the Future.

(الفصل الثاني، المشهد الأول)*

من الأفضل ألا نخرج بأي قوانين على الإطلاق، وأن ننشد الأبيات ببساطة، بالطريقة التي تفرض نفسها بها، مهما كان الإيقاع الطبيعي الذي يعطيها المعنى الحقيقي. وسيلاحظ أن كل بيت ينتهي على الأغلب بنقطة نهاية ـ يتوقف الحس؛ مع أنه في بعض الحالات يسرى الإحساس متدفقاً في البيت التالي:

لا الريح ولا المطر كانا قد انتزعا والدك
من النوم بعد. وجدته يفكر
كيف يتخلص من والدتك

مع أنه، كما قلت، لا حاجة لأي قانون، فربما يجدر بنا أن نسجل أن الآنسة كاثلين نيسبيت أخبرتني أنها تلقت مساعدة كبيرة في أداء دور جوليا في «حفلة الكوكتيل» عندما قال لها إليوت أن توقفاً مهما قصرت مدته كان ضرورياً في نهاية كل بيت، حتى عندما يجري الإحساس متدفقاً فى البيت التالي. في الأسطر الني اقتطفتها سابقاً،

* – ترجمة هذه الأبيات وما سبقها موجودة داخل المسرحية كما هو مشار تحتها إلى الفصل والمشهد

على سببل المثال، إن توقفاً قصيراً بعد كلمة (والدك) وكلمة (يفكر) يمكن أن يعطي النأثير الذي تبحث عنه أجاثا في الكلمات، تأثير لطيف (دافىء) وواضح بما يكفي لأن يقال للرجل الذي تحبه.

شخصيات المسرحية

إيمي دوجر	السيدة مونشنسي
آيفي	
فيوليت	
أجاثا	أخواتها الصغريات
كولونيل جيرالد بيبر	
تشارلز بيير	أخوا زوج إيمي المتوفى
ماري	ابنة عم بعيد للسيدة مونشنسي
دينمان	خادمة
هاري	سبد مونشنسى أكبر أبناء إيمي
داونينغ	خادم هاري وسائقه
الدكتور واربورتون	
الرقيب وينتشل	
اليومينيدز ـ الأشباح ـ	

المشاهد كلها تحدث في بيت ريفي شمال إنكلترا

الفصل الأول

الفصل الأول

المشهد الأول

غرفة استقبال، بعد تناول شاي بعد ظهر يوم في أواخر آذار.
إيمي ـ آيفي، فيوليت، أجاثا، جيرالد، تشارلز، ماري.
تدخل دينمان لتزيح الستائر

إيمي: ليس بعد! سأقرع لكِ الجرس، ما زال الوقت نهاراً.
لا شيء أفعله الآن سوى مراقبة الأيام وهي تأفل.
الآن وأنا أجلس في البيت من أوكتوبر حتى حزيران.
ستأتي أسراب السنونو وترحل بسرعة فائقة وسيأفل الربيع
وسيرحل الوقواق قبل أن أخرج ثانية.
أيتها الشمس، التي كنت دافئة ذات مرة، أيها النهار الذي كنتَ
بديهة عندما كنت شابة وقويّة، لم أكن أجري وراء الشمس
والضوء، لا أنتظر النهار ولا أهاب الليل
كان الغد مؤكداً، وكنت أستطيع الوتوق بالساعات
وبأن الزمن لن يتوقف في الظلام!
أشعلي الضوء لكن أبقي الستائر مفتوحة.
أشعلي المدفأة. ألن يأتي الربيع أبداً؟ إني بردانة.

أجاثا: طالما كانت ويش وود مكاناً بارداً، يا إيمي.

آيفي[١]: قلت لإيمي دائماً أنها يجب أن تذهب إلى الجنوب شتاءً.
ولو كنت مكانها لذهبت إلى الجنوب شتاء.
ولتبعت الشمس، ولانتظرتها حتى تأتيني هنا.
ولكنت ذهبت إلى الجنوب شتاءً، إن كنت قادرةً على دفع النفقات
بدلاً من أن أتجمد، كما هي الحال الآن، في بيس ووتر، قرب موقد
غاز يعمل بالشيلينغ*.

فيوليت[٢]: ماذا؟ تذهب إلى الجنوب إلى المكتبات الإنجليزية المستديرة،
حيث أرامل العسكر، والقساوسة الانكليزيين،
حيث الكراسي باردة المساند، والشاي القوي البارد ـ الشاي
الهندي السيئ المخمرّ القوي البارد.

تشارلز[٣]: ليس هذا أسلوب إيمي أبداً. نحن أناس نشأنا في الريف.
وقد اعتادت العيش مع الأحصنة والكلاب والبنادق،
لا تفكر أبداً بمغادرة انكلترا شتاء.
لكن من الأفضل لرجل وحيد مثلي أن يكون في لندن:
حيث يستمتع بالدفء في مكتبه
حتى في شتاء انكليزي.

جيرالد[٤]: حسن، أما أنا، فأفضّل ـ حالما أصبح ملازماً أول ثانية ـ
أن أعود إلى الشرق، حيث المناخ لا يضاهى،
بالنسبة إلى رجل قادر على ممارسة علاقات عامة؛
وحيث يهتم بك خدمك على أكمل وجه.

---

* التدفئة في انكلترا مركزية في معظم الأبنية . وفي كل شقة جهاز ـ عداد ـ يعمل بالشيلينغ تصع فيه النقود فيصلك العاز إلى المدفأة .

إيمي: إن خدمي أكفاء جداً.. يا جيرالد.
وما زلت قادرة على معرفة ذلك.
فيوليت: حسن، أما أنا فلن أذهب إلى الجنوب أبداً، لا أبداً
حتى لو أمكنني ذلك مثل إيمي:
ووجدت انكلترا قاسية، فلن أذهب إلى الجنوب،
لأرى الناس الأكثر سوقية ـ
الذين يمكنك تجنبهم ببساطة وأنت في بيتك،
أناس يعلم الله من أين جاؤوا بثرواتهم ـ
جيرالد: من أرباح أسهم شركة الطيران.
فيوليت: يسبحون طوال النهار، ويرقصون طوال الليل شبه عراة.
تشارلز: العلّة في شراب الكوكتيل:
لا شيء على وجه الأرض أسوأ منه على الشباب.
كل ما يحتاجه الناس المتحضرون هو
كأس أو كأسين من الشيري الخالي من الكحول قبل العشاء.
لأن الناس المتمدنين حديثاً لا يعرفون ما يأكلون؛
لقد فقدوا حاستي التذّوق والشم بسبب السجائر والكوكتيل.
تدخل دينمان حاملة مشروب الشيري والويسكي. يأخذ تشارلز الشيري ويأخذ جيرالد الويسكي.
ذلك هو مآلهم. (يشعل سيجارة).
آيفي: إن الجيل الشاب يتحلل دون شك.
تشارلز: الجيل الشاب، ليس حاله كحالنا. لا يملك القدرة على الاحتمال، ولا يتحلى بحس المسؤولية.

جيرالد: إنك تقسو جداً على الجيل الشاب. على الرغم من أنني لا
أختلط بهم كثيراً هذه الأيام؛
لكن لا بد من أن أعترف أني التقيت بعض النماذج المحترمة
جداً.
وبعضهم من الطبقة الراقية ـ إنهم أفضل مما كنت عليه، يا
تشارلز، كما أذكر، ثم عليك أن تقدرهم:
لأننا لم نترك لهم عالماً مريحاً يعيشون فيه.
دع الجيل الشاب يتحدث عن نفسه:
إنه جيل ماري. ما رأيها في الأمر.

ماري: في الواقع، يا عم جيرالد، إن أردت معلومات عن الجيل الجديد،
فعليك أن تسأل غيري. أخشى أنني لست جديرة بإعطاء الجواب:
فأنا لا أنتمي لأي جيل[٥]. (تخرج)

فيوليت: في الواقع، يا جيرالد، لا بد أن أقول لك أنك لست دمثاً
كفاية، وأعتقد أنه ربما كان تشارلز أرجح تقديراً منك.

جيرالد: آسف جداً: لكن لماذا تضايقت؟
إنما أردت فقط أن أشركها معنا في الحوار.

تشارلز: إنها فتاة لطيفة لكنها تعيش العمر الحرج.
لا بد أنها على أبواب الثلاثينات الآن؟
وكان يجب أن تكون متزوجة، فذلك هو السبب

إيمي: لو جرت الأمور كما خططت لها، لكانت متزوجة الآن.
وعودة هاري تزيد الأمور صعوبة عليها.
ومع ذلك، ربما ما زالت الحياة في مسارها الصحيح[٦].

دعونا ننس الموضوع حالياً. يستحسن ألا نتكلم به كثيراً ـ
جيرالد: هذا يذكرني يا إيمي،
متى يتوقع وصول كل الأولاد؟
إيمي: أنا لا أريد أن تتوقف الساعة في الظلام.
وإن أردت معرفة سبب بقائي في ويش وود
فهو ببساطة، لأبقيها حيّة،
لأحمي العائلة من الاندثار، لأبقيهما معاً.
وليبقياني حيّة، وأحيا لأحتفظ بهما.
أنتم لا تدركون كم أنتم عجائز.
وسيأتيكم الموت مثل مفاجأة لطيفة،
مثل رجفة سريعة في غرفة خاوية.
أجاثا فقط تبدو قد اكتشفت فى الموت
معنى مالا أستطيع أنا أن أجده
ـ أنا واثقة فقط من وصول آرثر وجون،
آرثر في لندن، وجون في ليستر شاير:
كلاهما سيصل في وقت العشاء.
هاري تلفن من مرسيليا، قال سيأتى جوا إلى باريس، ومن ثم إلى لندن،
وآمل أن يصل في المساء.
ڤيوليت: دائماً كان هاري المرشح الأول للتأخير.
إيمي: هذه المرة لن تكون غلطته.
إننا محظوظون جداً بعودته إلينا أخيراً(٧).

آيفي: ومتى ستقطعين كعكة عيد ميلادك، يا إيمي، وتفتحين علب هداياك؟

إيمي: بعد العشاء. ذلك هو الوقت الأنسب.

آيفي: لأول مرة لن تقطعي كعكتك وتفتحي علب الهدايا مع الشاي.

إيمي: هذه مناسبة خاصة جداً.

كما يجب أن تعرفى. ستكون المرة الأولى

منذ ثمانى سنوات نجتمع فيها كلنا.

أجاثا: ستكون عودة مؤلمة جداً على هاري

بعد ثماني سنوات وبعد كل ما حدث أن يعود إلى ويش وود.

جيرالد: لماذا مؤلمة؟

فيوليت: جيرالد! أنت تعرف ما تقصده أجاثا[٨].

أجاثا: أعني بمؤلمة، أن لا شيء يمكن تجنبه[٩]

وأن الماضى لا شفاء منه

لأن المستقبل لا يبنى إلا على الماضي الحقيقى.

فبعد تجواله الطويل في المناطق الاستوائية

أو قبالة المشهد الخلاب فى المتوسط

لابد أن هاري قد تذكر كثيراً ويش وود ـ

وشاي الطفولة، والعطلة المدرسية،

والاسنعراضات الجريئة على الحصان العجوز،

ففكر أن يزحف عائداً عبر الباب الصغير.

لكنه سيجد ويش وود جديدة. ويش ود يصعب تقبّلها.

إيمي: لا شيء في ويش وود تغيّر، يا أجاثا

وسيرى كل شيء كما كان عندما غادره
ما عدا الحصان العجوز وكلب الصيد الهجين
اللذين كان عليّ التخلص منهما.
لقد حرصت على ألا يتغيّر عدا ذلك.

أجاثا: أعرف هذا، لكنني أقصد أنه سيجد هارياً[١٠] آخر في ويش وود.
وعلى الرجل العائد أن يقابل
الطفل الذي تركه وراءه، يدور حول الاصطبلات،
في العربة المغلقة، في البستان، في المزرعة،
نازلاً الممر الذي يقود إلى الحضانة، عليه أن يواجهه
عند زاوية الجناح الجديد ـ
ولن تكون زاوية مريحة[١١]
وعندما تنعقد أنشوطة[١٢] الزمن ـ وهي لا تنعقد عند الجميع ـ
ينكشف المستور، وتسفر الأشباح عن نفسها[١٣].

جيرالد: لا أعرف على الأقل عمّ تتحدثين.
لكن يبدو أنك تودين أن تغمينا كل الغم،
وأقول لك، أن هذا ليس ممتعاً في عيد ميلاد إيمي
ولا حتى لعودة هاري. وأقول لكم، دعوه يشعر وكأنه في بيته،
أقول! أشعروه أن ما حدث لا يعني شيئاً.
ولا أشك في أنه تلقى علاجه[١٤].
دعوه يتزوج ثانية ويستقر في ويش وود.

إيمي: أشكرك، يا جيرالد، مع أن أجاثا عادة ما تعني الإفصاح أكثر مما ترغب في التضليل.
لكنني مضطرة أن أقول أنى أتفق معك.

تشارلز: لم أكتب له أبداً عندما فقد زوجته ـ كان ذلك منذ عام مضى، أليس كذلك؟ هل تظنون أن عليَّ أن أعتذر له عن ذلك الآن؟ يبدو لي قد فات الأوان.

إيمي: فات الأوان قطعاً. إن أراد الحديث عن زوجته، فهذا أمر آخر؛ لكنني لا أظنه سيفعل. سيرغب في نسيان ذلك.
أنا لا أريد إثارة المشاكل في العائلة: لكن بوسعكم أن تسموا موتها خلاصاً مباركاً.

فيوليت: أنا أسميه المشيئة الإلهية.

آيفي: مع ذلك لا بد أنها كانت صدمة؛ خصوصاً أن تفقد أي شخص بتلك الطريقة ـ يكنس عن ظهر السفينة وسط عاصفة، ولا تستطيع حتى العثور على الجثة.

تشارلز: والمعروف أن بيرس اختفت عن ظهر السفينة،

جيرالد: نعم من الغريب أن تعتبر مفقودة إلى الأبد.

فيوليت: هل كانت ثملة[١٥]؟

إيمي: لن أسأله أبداً.

آيفي: من الأفضل عدم الاستفسار عن هذه الأمور.

جيرالد: ربما فعلت ذلك في نوبة غضب أنا لم أقابلها قط.

إيمي: يسعدني أن لا أنت[١٦]، ولا أحد منكم قد قابلها قط.
وهذا سيجعل الوضع أكثر سهولة. ولهذا كنت مصرة على أن تحضروا جميعاً. فقد رفضت أن تصبح فرداً من العائلة، أرادت أن تحتفظ به لنفسها فقط. لترضي غرورها. لذلك سحبته وراءها. في كل أوربا وحول نصف العالم. إلى فنادق منرفة ومجتمعات

غير مرغوب فيها. استطاعت أن تختارها له بنفسها. لم تحب أقاربه ولا أصدقاءه القدامى، لم ترغب قط في أن ترتفع إلى مستوى هاري، بل في أن تنزله إلى مستواها هي. إنها مجرد خيال قلق يضطرب في الحياة، وأقل من خيال في الموت.

يمكنكم جميعاً أن تعرفوا الحقيقة من أجل المستقبل. فلايمكن أن يكون هناك حزن ولا ندم ولا اعتذار.

ولو استطعت منع ذلك الزواج لمنعته. ومن أجل المستقبل: سيتولى هاري إدارة شؤون ويش وود، وآمل أن نستطيع أن نخطط له سعادته المستقبلية. ولاتناقشوا غيابه. أرجوكم تصرفوا وكأن شيئاً لم يحدث طيلة السنوات الثماني الأخيرة.

جيرالد: سيكون ذلك صعباً إلى حد ما.

فيوليت: هراء، يا جيرالد! يجب أن تقنع نفسك أنه أفضل ما يمكن فعله.

أجاثا: هكذا بهذا الحب الأكثر إخلاصاً(١٧). هكذا بهذا الاهتمام الموسوس بالتفاصيل. هكذا بمثل هذا الإعداد المناقض لما تم إعداده مسبقاً، بشر يعقدون عقدة الارتباك في سوء فهم مطبق، مسلطين مصابيحهم الصغيرة الكاشفة كل على النقطة العاتمة لدى الآخر، متجاهلين كل التحذيرات الآتية من عالم على وشك الوصول الآتية من شجرة عيد الميلاد اليابسة ومن استدارة القمر، ومن غواية الممر المعتم، ومن المخلب المترصد تحت الباب.

الكورس: (آيفي، فيوليت، جيرالد وتشارلز):

لِمَ نشعر بالارتباك، بنفاد الصبر، بالنكد، وبالقلق؟ لماذا نحتشد

هكذا كممثلين هواة لم تحدد أدوارهم بعد؟ كممثلين هواة في حلم وحين ترتفع الستارة، يجدون أنفسهم قد لبسوا ثياب مسرحية أخرى، أو أنهم حفظوا الأدوار الخطأ. لماذا ننتظر الخشخشة في الحظائر، الضحكة المكبوتة في حلقة المسرح الرسمية* والضحك وصيحات الاستهجان في الصالة؟

تشارلز: كان يمكن أن أكون الآن في شارع القديس جيمس، أجلس على كرسي مريح قرب المدفأة.

آيفي: كان يمكن أن أكون في زيارة عمتي ليلي في سيد ماوث، لو لم أضطر لحضور هذه الحفلة.

جيرالد: كان يمكن أن أكون مع كومبتون سميث، أشاركه مجلسه في دورسيت ـ

فيوليت: كان يمكن أن أكون مشغولة بمساعدة السيدة بومبوس في فيفارس أميريكان تي.

الكورس: مع ذلك نحن هنا تحت تصرف إيمي، لنقوم بدور لم نحفظه. في مسرحية هزلية مخيفة، سخيفة، في كابوس إيمائي.

إيمي: ما هذا؟ لقد رأيت شخصاً ـ قرب النافذة ما الساعة الآن؟

تشارلز: السابعة إلا ثلثاً تقريباً.

إيمي: يجب أن يصل جون الآن، طريقه هي الأقرب. جون على الأقل، إذا لم يكن آرثر. انصتوا، أسمع شخصاً ما قادماً: نعم، لا بد أنه جون (يدخل هاري)(١٨)

هاي!

---

* شرفة في المسرح مخصصة لأصحاب الملابس الرسمية وأفراد الطبقة الراقية. م

[يقف هاري بالباب ويحدق إلى النافذة] .

آيفي: أهلاً، يا هاري!

جيرالد: خيراً فعلت!

فيوليت: أهلاً بك في البيت في ويش وود!

تشارلز: ماذا، ما المشكلة؟

إيمي: هاري ،إن رغبت بإسدال الستائر دعني أقرع الجرس لدينمان ليفعل ذلك.

هاري: كيف يسعكم الجلوس في هذا الضوء المتوهج ليحدق فيكم العالم كله؟ لو تعرفون كيف كنتم تبدون، عندما نظرت إليكم عبر النافذة!

هل تحبون أن تحدق فيكم عيون عبر النافذة[١٩]؟

إيمي: لا تنسَ ياهاري أنك في ويش وود، ولست في المدينة، حيث عليك إسدال الستائر. لا أحد هنا يراك سوى خدمك الذين ينتمون إلى المكان، وكلهم يريدون أن يروك قد عدت، يا هاري.

هاري: انظروا هناك، انظروا هناك، هل تروها؟

جيرالد: كلا، أنا لا أرى شيئاً هناك.

هاري: لا، لا، ليس هناك. انظر هناك!

ألا تستطيع رؤيتها؟ أنت لا تراها، لكني أراها، وهي تراني. هذه هي المرة الأولى التي أراها فيها في شوارع يافا، في مضيق سوندا[٢٠]، في الليلة الاستوائية الباهتة الجمال، عرفت أنها قادمة. وفي إيطاليا حدقت فيَّ العيون من وراء خميلة العندليب، وأفسدت تلك الأغنية[٢١]. ومن خلف نخيل فندق الجراند، كانت موجودة دائماً. لكني لم أرها.

لماذا انتظرتني حتى عدت إلى ويش وود؟ كان بإمكاني مقابلتها في آلاف الأماكن الأخرى! لكن لماذا هنا، لماذا هنا؟
أتمنى لك السعادة الدائمة يا أمي[٢٢].
خالتي آيفى، خالتي فيوليت، عم تشارلز، عم جيرالد، أجاثا.

إيمي: تسرنا عودتك، يا هاري. والآن سنجتمع كلنا على العشاء. كان الخدم جميعاً منتظرين عودتك: هل تحب أن يحضروا بين يديك بعد العشاء أم تنتظر إلى الغد؟ أنا واثقة أنك تعب. ستجد كل شخص هنا، وكل شيء على حاله. السيد بيفان ـ تتذكره ـ يريد أن يتلفن إليك غداً. بشأن بعض المسائل القانونية، حول الضرائب ـ لكن أظنك تفضّل تأجيل ذلك حتى تأخذ قسطاً من الراحة. غرفتك جاهزة. لم يتغيّر فيها شيء.

هاري: تغيّر؟ لا شيء تغيّر؟ كيف يسعك قول ذلك؟ جميعكم تبدون شباناً ذابلين[٢٣].

جيرالد: سنركب الخيل غداً. وستجد أنك ما زلت تعرف القرية كالسابق لم يكن فيها إنش لا تعرفه. وسأعرفك على ثنائي صيد جديد.

تشارلز: وأنا لدي خمرٌ جديدة أريدك أن تتذوقها؛ ولابد أنك ستفكر بتخزين بعضها في مخزن خمورك.

آيفي: ويجب أن تجد بديلاً للعجوز هاوكينز. لقد آن الآوان ليتسريح ذلك الرجل من الخدمة. فقد ترك الحديقة تتحول إلى خرابة. وأصبح نصف أعمى تقريباً. وقلت لوالدتك ذلك أكثر من مرة: لكنها لم تفعل شيئاً لأنها فضلت أن تنتظر عودتك.

فيوليت: وحدثتها مراراً وتكراراً حول الهدر في المطبخ. فالسيدة باكيل

هرمت كثيراً ولم تعد تعرف ماذا تفعل. في الواقع أن ويش وود بحاجة إلى رجل يتدبر شؤونها.

إيمي: ترى خالاتك وأعمامك متعاونين جداً، يا هاري. تراهم دائماً يأتونني بالنصائح التي لا أعمل بها أبداً. الأمر متروك لك الآن. لقد ناضلت للحفاظ على ويش وود على حالها بانتظار عودتك، إنها لك الآن. فأنا امرأة عجوز، ولن يسعهم إسداء النصح لي حينما أموت.

آيفي: آه، يا عزيزتي إيمي!
أنا واثقة أن لا أحد يريدك أن تموتي!
الآن وبعد عودة هاري، حان وقت التفكير بالحياة.

هاري: الوقت والوقت والوقت، وتغيير ولا تغيير!
تحاولون أن تفهموني أن لا شيء قد حدث، لكنكم لا تتحدثون عن أي شيء آخر[٢٤]. لماذا لا تطرقون الموضوع مباشرة.
لكن إن أردتم التظاهر بأني شخص آخر ـ شخص تآمرتم على اختراعه، أرجوكم افعلوا ذلك في غيابي. وسأكون أقل مقاومة لكم. أجاثا؟

أجاثا: أعتقد أن الأمر تجاوز حده، يا هاري ـ لكن عليك أن تحاول إفهامنا مباشرة، وعلينا أن نحاول فهمك.

هاري: لكن كيف أشرح، كيف أستطيع أن أشرح لكم؟ سيقلّ فهمكم بعد الشرح.
النتائج هي ما آمل أن تجعلكم تفهمون، وليس ما حدث[٢٥].
والناس الذين لم يحدث لهم شيء قط لا يسعهم فهم لا أهمية الأحداث.

جيرالد: حسن، لا يمكنك القول أن لا شيء قد حدث لي، لقد انطلقت وأنا الأصغر في المقاطعة الشمالية الغربية ـ وقضيت معظم حياتي في ظروف عصيبة، وبعضها كان سيئاً للغاية.

تشارلز: ولم يعد في الحياة ما يفاجئنى، يا هاري، أو حتى أن يهزني، أيضاً.

هاري: أنتم جميعاً لم يحدث لكم شيء، سوى على الأغلب تأثير متواتر لأحداث خارجية. لقد عبرتم الحياة نياماً، لم تستيقظوا على الكابوس(٢٦). وأقول لكم: ستكون الحياة غير محتملة إن كنتم مستيقظين جيداً. فأنتم لا تعرفون الرائحة النتنة التى لا يمكن اقتفاء أثرها في المجارير، المستعصية على عمال النظافة(٢٧)، وتلك تأزف ساعتها ليلاً؛ لا تعرفون صوت الألم غير المنطوق في الساعة الثالثة فجراً في غرف النوم القديمة. أنا لا أتكلم عن تجربتي الخاصة، لكني أحاول إعطاءكم مقارنات بوسائل مألوفة لديكم. أنا البيت القديم(٢٨) ،برائحته النتنة والألم فجراً، أنا البيت الذي يحضر فيه كل ماض، وكل تفسخ لا برء منه. وبالنسبة إلى ما يحدث(٢٩) ففي الماضي لا يسعكم رؤية سوى الماضي، وليس ما هو حاضر دائماً. ذلك هو المهم في الأمر.

أجاثا: مع ذلك من الأفضل، يا هاري، أن تخبرنا ما تستطيع: تكلم بلغتك الخاصة، دون أن تتوقف لتجادل فبما إذا كانت أبعد كثيراً من قدرتنا على الفهم. العزلة المفاجئة في صحراء مكتظة(٣٠) بمخلوقات كثيرة تتحرك في دخان كثيف دونما اتجاه إذْ لا اتجاه يفضي إلى مكان، بل مجرد دوران ودوران في ذلك الضباب، دونما هدف ودونما هادٍ وسط تبدلات خاطفة لضوء وعتمة؛ في

دونما هدف ودونما هادٍ وسط تبدلات خاطفة لضوء وعتمة؛ في حذر جزئي لمعاناة المرء دونما ألم[٣١] ،ومراقبة جزئية لما هو آلي فيه، بينما التلوث البطيء يغوص عميقاً عبر الجلد[٣٢] يلوث كل اللحم وينصل لون العظم. هذه هي المشكلة لكنها عصية على القول عصية على الترجمة. إني أتحدث بمفردات عامة، لأن الخاص لا لغة له[٣٣]. يحسب المرء أن بوسعه النجاح بالعنف في صحراء مكتظة تزدحم بالأشباح، لكنه يكتشف أنه وحيد. وكأن الأمر مجرد ترجيع لانعدام الحس بالاتجاه[٣٤] من أجل راحة عابرة فوق العجلة المحترقة[٣٥] .لِمَ دفعتها عن ظهر السفينة[٣٦] في تلك الليلة الصافية وسط الأَطلسي.؟

فيوليت: دفعتها ؟

هاري: لا يمكن أن تتخيلي أن أي شخص يمكن أن يغرق بهذه السرعة[٣٧] لطالما افترضت، حيثما ذهبت أنها ستكون معي، مهما فعلت. وأنها عصية على القتل. لم يكن الأمر كذلك. كان كل شيء حقيقي بطريقة مختلفة[٣٨] ،توقعت أن أجدها في القمرة عندما عدت إليها.

وفيما بعد، توترت، رحت أبحث عنها، هكذا أظن، كان النادل وضابط أمن السفينة متعاطفين جداً وكان الطبيب مهتماً.

في تلك الليلة نمت بعمق، ووحيداً.

إيمي: هاري!

تشارلز: يجب ألا تتحدث عن مثل هذه الأوهام الخطيرة.

إنها تؤذي والدتك وتؤذيك أنت.

طبعاً نحن نعرف حقيقة ما حدث، قرأنا عنه في الصحيفة ـ لا

حاجة للعودة إليه. تذكر ذلك، يا ولدي، أنا أفهم أن حياتك كلها جعلت الأمر يبدو أكثر بشاعة. يوجد الكثير في حياتي الماضية ما زال يضغط بقوة على صدري عندما أستيقظ، كما أفعل الآن، باكراً قبل الصباح.

إني أفهم هذه المشاعر بأفضل مما تتصوره.

لكن لا مبرر لديك لتوبيخ نفسك.

يمكن أن يكون ضميرك نقياً.

هاري: الأمر يذهب أبعد مما يدعونه ضمير[٣٩]، إنه السرطان بعينه، السرطان الذي يلتهم النفس. أعرف كيف ستنظرون للأمر.

في البدء تعزلون الحدث الوحيد كشيء كريه، وتعتبرون أنه لم يحدث لأنكم لا تستطيعون احتماله.

وهكذا يجب أن تعتقدوا أني أعاني من الأوهام.

ليس ضميري مريضاً، ولا عقلي أيضاً، بل العالم الذي أعيش فيه رغماً عني.

غرقت يومين في نعاسٍ مطبق؛ واستيقظت بعدئذٍ.

إني خائف من النوم حيث يلقى عليك القبض للمرة الأخيرة.

وخائف من الاستيقاظ أيضاً.

لقد أصبحت أقرب من ذي قبل. لقد وصل التلوث حتى نقي العظم، وهي دائماً قريبة جداً.

وهنا، أقرب من ذي قبل. إنها قريبة جداً هنا، ولم أتوقع ذلك.

إيمي: هاري، هاري، أنت تعب جداً. وأعصابك مرهقة من سفرتك البعيدة السريعة. لقد فاجأك تغيّر الجو، فلم تعد معتاداً على طقسنا الضبابي، والقرى الشمالية. لكن عندما ترى ويش وود

ثانية في النهار، سيعود كل شيء إلى حاله. أرجوك أن تذهب وترتاح الآن قبل العشاء. قل لدونينغ أن يحضرّ لك حماماً ساخناً[٤٠] وستشعر بعده بارتياح أفضل.

أجاثا: هناك نقاط معينة لم أفهمها بعد: ستتضح فيما بعد. وأنا مقتنعة أيضاً أنك لا تملك إلا القليل من الإيضاح. ذلك فقط بسبب مالاتفهمه. بسبب إحساسك أنك مضطر للإفصاح عما تفعله. ينتظرك فهم الكثير: فأسرع إلى ذلك وكأنه طريقك إلى الحرية.

هاري: أظن أني أفهم ما تقصدين، معتم ـ كما شرحت لي ذات مرة عن النشيج في المدخنة[٤١] وعن الشيطان في الغرفة المظلمة، الذي قالوا إنه ليس موجوداً، لكنك شرحتهما لي، أو على الأقل، جعلتني أتخلص من خوفي منهما. سأذهب وأستحم. (يخرج)

جيرالد: احفظنا، يا رب، لم أتوقع قط أن يكون بهذا السوء أبداً.

فيوليت: هناك شيء واحد يجب فعله: يجب أن نعرض هاري على طبيب.

آيفي: لكني أعرف ـ وسمعت عن هكذا حالات ـ إن الناس في هذه الحالة غالباً ما يخفون امتعاضهم الشديد من هكذا اقتراح.
ويمكن أن يكونوا مخادعين بارعين ـ يدفعهم مرضهم إلى ذلك. لا يريدون أن يعالجوا ويعرفون بماذا تفكرين بهم.

تشارلز: من المحتمل أنه سمح لهذه الفكرة أن تسيطر على عقله[٤٢]، وهو يعيش بين الغرباء، وليس هنالك أحدٌ يحادثه. أظن ببساطة أن الرغبة بالتخلص منها جعلته يعتقد أنه قتلها. لا يمكن الوثوق بحظه الجيّد. وأعتقد أن كل ما يحتاجه هو شخص ما يتحدث

إليه، ليخرج ذلك الاعتقاد من ذهنه. سأتحدث إليه غداً.

إيمي: لا، يا تشـارلز، وبتـحديد أدق. لست أنت الشـخص المناسب. وأفضل الاعتقاد أن عدة أيام في ويش وود وسط أسرته، هو كل ما يحتاجه.

جيرالد: مع ذلك، يا إيمي، هناك شيء ما في اقتراح فيوليت. لماذا لا تتلفنين لواربورتون، وتطلبين منه الانضمام إلينا؟ إنه صديق قديم للعائلة، وشيء طبيعي أن يطلب منه ذلك. لقد طبب الأولاد كلهم عندما كانوا صغاراً. سأتلفن له. يمكن أن يتحدث إلى هاري دون أن يثير ريبته في الأمر. وأنا أثق برأي واربورتون.

إيمي: إذا كان لا بد من دعوة واربورتون فأنا سأدعوه لكن ما رأيك، يا أجاثا؟

أجاثا: تبدو خطوة ضرورية[٤٣] في عمل غير ضروري، ليس من أجل الخير الذي ستقدمه إليه بل لأنه يجب فعل كل ما يمكن فعله إلى حد المستحيل.

إيمي: حسن، سأتلفن للدكتور واربورتون بنفسي. (تخرج)

تشارلز: لدي فكرة، لماذا لا نسأل دونينغ، ريثما تعود؟ لقد رافق هاري عشر سنوات، وهو موضع ثقةٍ بالتأكيد. كان معهما على السفينة. ربما يفيدنا.

آيفي: تشارلز! لا أظنك تفترض حقيقة أنه دفعها عن السفينة؟

تشارلز: على أية حال، لن ألومه. ربما كنت أنا نفسي، سأفعل الشيء نفسه مرة. لا أحد يعرف ماذا يمكن أن نفعل حتى يكون هناك شخص يريد أن يتخلص منه.

جيرالد: ومع ذلك لا نريد لدونينغ أن يعرف أي شيء أكثر مما عرفه سابقاً.

وحتى إن كان يعرف كل شيء، فالأفضل ألا يعرف أننا عرفنا ذلك أيضاً. لماذا لاتترك الكلاب النائمة ترقد في سلام*؟

تشارلز: لا فرق. لدي سؤال أو سؤلان فقط أوجههما له ولن يعرف لماذا أسألهما (يقرع الجرس)

(تدخل دينمان)

دينمان، أين دونينغ؟ هل هو في الأعلى مع سيده؟

دينمان: إنه في الجراج، يا سيدي، مع سيارة سيده.

تشارلز: أخبريه لو سمحت، أني أود التحدث إليه. (تخرج دينمان).

فيوليت: تشارلز، إذا كنت مصراً على هذا الاستجواب، الذي أنا واثقة أنه لن يقودنا إلى شيء، وواثقة أن إيمي ما كانت لترضى به ـ فأريد هنا أن أعبر عن احتجاجي القوي على هدفك وعلى الطريقة التي تتصرف بها.

تشارلز: هدفي أن أكتشف ما هي علة هاري: فنحن لا نستطيع أن نقدم إليه شيئاً حتى نعرف ذلك. وحسْب طريقتي فإنه لا يسعنا التظاهر بفرط الحساسية في التعامل مع كل ما يقع بين أيدينا. فإن كنت مهتمة بمساعدة هاري فلايسعك الاعنراض على الوسائل.

فيوليت: إني أعترض.

آيفي: وأنا أضم صوتي لصوت أختى في اعتراضها.

---

* يقابله في اللغة العربية (دع الفتنة نائمة.) م

أجاثا: لا أعترض إلا على الاستعانة بالدكتور واربورتون: إني أرى أن هذه الأمور كلها عديمة الجدوى؛ من الأفضل أن نترك تشارلز يتحدث مع دونينغ مستفسراً بطرقه الخاصة (تنهض).

فيوليت: أنا لا أوافق. وأعتقد بأنه يجب أن يكون هناك شهود. إني مصرة على البقاء، وسأبقى لأسمع ما يقوله دونينغ فأنا أحب أن أعرف ما يقال في حينه، لا أن أخبر به فيما بعد.

آيفي: وأنا سأبقى مع فيوليت.

أجاثا: سأعود عندما يغادركم دونينغ (تخرج).

تشارلز: حسن. يؤسفني جداً أن تروا الأمر جميعاً على هذه الحال: لكن ببساطة هناك أوقات لا يسعنا فيها إلا أن نأخذ الثور من قرنيه*، وهذه إحدى الحالات.

(قرع ـ يدخل دونينغ)[٤٤]

تشارلز: مساء الخير يا داونينغ.

تسرني رؤيتك ثانية، بعد هذه السنين كلها.

آمل أنك بخير؟

داونينغ: أشكرك، إني بخير، يا سيدي.

تشارلز: آسف لأني فاجأتك بطلبي هذا. لكن لدي سؤالاً أود لو تجيبني عليه، وأنا واثق أنك لن تمانع، إنه يخص سيدك. وأعرف أنك خدمته طيلة السنوات العشر الماضية...

داونينغ: أحد عشر عاماً يا سيدي، منذ اليوم التالي لزواجه.

---

* يعني أن تغامر على الرغم من معرفتك أن احتمالات الفشل اكبر بكثير جداً من احتمال بسيط للنجاح

تشارلز: أحد عشر عاماً، وأنت تعرفه جيداً. وأنا واثق أنك صديق مخلص له، أيضاً. فنحن لم نره منذ حوالي ثماني سنوات؛ ولأقول الحق، الآن وبعد أن رأيناه قلقنا كثيراً على صحته. فلم يعد... هو نفسه.

داونينغ: إنه طبيعي جداً بعدما حدث، إن جاز لي القول، يا سيدي.

تشارلز: هذا رائع، رائع، هل كنت معهما في تلك الرحلة من نيويورك ـ فنحن لا نعرف الكثير عن تلك الظروف؛ نعرف ما قرأناه في الصحف فقط ـ

طبعاً قرأنا تفاصيل كثيرة. لكن أتظن الأمر انتحاراً، يا دونينغ وأن سيادته كان يعرف بذلك؟

داونينغ: من غير المحتمل، يا سيدي، إن جاز لي القول، فالمرجح أنها كانت حادثة. أقصد أني أعرف سيادتها، لا أظنها كانت تملك الشجاعة.

تشارلز: هل تحدثت عن الانتحار مرة؟

داونينغ: أوه، طبعاً، من وقت لآخر. لكن برأيي، إن أولئك الذين يتكلمون عن الانتحار هم الأقل إقداماً عليه. وبرأيي أنها أرادت إخافة الناس من حولها، فقط. وبتحديد أدق ـ أرادت لفت الأنظار.

تشارلز: أفهمك، لكن هل كانت ملكاتها العقلية جيّدة؟

دونينغ: حسن، كانت في الحال نفسه دائماً، يا سيدي. أقصد أنها كانت دائمة النقلب. محبطة صباحاً، مقبلة مساءً، وكانت سريعة الاستفزاز وبطريقة، لا مسؤولة، يا سيدي.

وإن جاز لي التعبير بجرأة، يا سيدي، فلطالما رأيت أن حفلات الكوكتيل كانت تسيء لسيادتها فلم تكن من اللواتي خلقن ليشربن: هذا طبيعي لدى البعض وغير طبيعي لدى البعض الآخر.

تشارلز: وكيف كان سيادته خلال الرحلة؟

داونينغ: حسن، يمكنك القول، محبطاً، يا سيدي. لكن تعرف أن سيادته هادىء جداً وقلما رأيته في مزاج رائق. وبرأيي الذي لا أعرف كيف تقدرونه، اعتقدت دائماً أن سيادته كان يعاني ما يسمونه نوعاً من الحصر. لكن عصبيته الزائدة عن المعتاد... هي التي فاجأتني. فقد تصرف وكأنه عرف أن شيئاً ما قد يحدث.

تشارلز: شيء من أي نوع.

داونينغ: حسن، أنا لا أعرف، يا سيدي. لكنه بدا قلقاً بشأن سيدتي. حاول جاهداً أن يبقيها في قمرتها خلال الصيف العاصف، ولم يحب أن يراها تنحني فوق درابزين السفينة. اعتراه ذلك الخوف الغادر، مرة أو مرتين. لكن، هذا رأيي فقط، كما تعرف، يا سيدي، إن سيادته مفرط الحساسية، كما يقولون.

تشارلز: هل كانا معاً طوال الوقت؟

داونينغ: دائماً، يا سيدي. تلك كانت شكواي الوحيدة من سيدتي. فبرأيي إن الرجل وزوجته يجب ألا يمكثا مع بعضهما طيلة الوقت، يا سيدي. بعكس الرأي السائد تماماً، وأجرؤ وأقول: لم تكن لتتركه وحده. أضف إلى أن تلك السفن العابرة للمحيط بحمامات السباحة والجمباز يوم، لا مكان فيها يمكن أن يذهب إليه المرء ليدخن بهدوء، دون أن تلحق به النساء. فلم تتركه يغيب عن ناظريها لحظةً.

تشارلز: هل رأيته خلال تلك الأمسية؟

داونينغ: أوه، نعم أنا واثق من ذلك، يا سيدي. لا أقصد القول أنه كان يتبع ترتيبات معينة ـ فقد كان سيادته لبقاً جداً في مراعاة وجودي الدائم معه. لكن عندما أقول أني رأيته، فأقصد أني رأيته مصادفة.

نعم، يا سيدي، كنت تحت في الدرجة السياحية، وخرجت لتنشق الهواء النقي قبل الإخلاد إلى النوم، ومن تحت يمكن رؤية زاوية سطح السفينة العلوي، وأتذكر، أني رأيت سيادته هناك منحنياً فوق درابزين السفينة، ينظر إلى الماء ـ لم تكن الليلة مقمرة. لكنى كنت واثقاً أنه هو. وعندما أكملت جولتى، في حوالي نصف ساعة كان لا يزال هناك وحيداً، ينظر من فوق الدرابزين.لا بد أن سيادتها كانت بخير حينها، أليس كذلك، يا سيدي؟ أو أنه عرف أنها بخير.

تشارلز: أوه، نعم... تماماً. شكراً لك، يا داونينغ. أظن أننا لم نعد نحتاجك.

جيرالد: أوه، داونينغ، هل يوجد عطل في سيارة سيادته؟

داونينغ: أوه، لا، يا سيدي، إنها في جاهزية تامة. وأنا أحرص أن تبقى في جاهزية تامة.

جيرالد: تساءلت فقط، لماذا كنت مشغولاً بها هذه الليلة.

داونينغ: لا عطل فيها، يا سيدي، لكنني أحب أن تكون جاهزة دوماً. هل توجد أية أسئلة أخرى، يا سيدي؟

جيرالد: شكراً لك، يا داونينغ؛ لا شيء آخر. (يخرج داونينغ).

فيوليت: حسن، يا تشارلز، لا بد أن أقول يبدو أنك لم تخرج بنتيجة

من استفساراتك تلك ـ سوى أنك أدخلت داونينغ في الأمر: وهذا ما كنت أعارضه.

تشارلز: تعارضينه، لكني أعتقد بضرورة مشاركة اللاوعي.

الكورس: لماذا علينا الوقوف هنا كمتآمرين آثمين، ننتظر بعض الاعترافات. متى سينكشف المستور، ويصبح بائع الصحف في الشارع؟ متى سيغدو السري علنياً، ويومض ضياء المصور العمومي ليصور للصحف: لماذا نحتشد هنا معاً في محنة الصداقة المحبطة؟ لماذا علينا أن نتورط، ونختلف، ونتصالح؟

آيفي: لا أثق بتشارلز وثقته السوقية بنفسه، ثقته التي راكمها من تجاربه اليومية.

جيرالد: آيفي تهتم بنفسها فقط، وبرصيدها وسط معارفها الشخصية الارستقراطية المزرية.

فيوليت: جيرالد يخلط الأمور بالتأكيد، إنه عديم النفع في غير الحرب.

تشارلز: فيوليت خائفة من أن يتحطم موقعها بكونها أخت إيمي.

الكورس: نحن جميعاً نتظاهر، بكوننا الاستثناء غير العادي لعبودية العالم(٤٥) ،نحب أن نظهر في الصحف كثيراً، ما دمنا سنظهر في العمود الأيمن. نحب أن نعرف عن حوادث السكة الحديدية، نحب أن نعرف عن الجلطات الدموية المفاجئة. نحب أن نعرف عن تصلب الشرايين البطيء.

ونحب أن يفكر الآخرون بنا كثيراً.

وبذلك نستطيع أن نفخر بأنفسنا

وأي تفسير سيكون كافياً، ليؤكد لنا من جديد، الصخب في

الخمارة وأنه ما كان يجب فتح النافذة لماذا نتصرف جميعاً وكأن الباب قد ينفتح فجأة. ويمكن أن ترفع الستائر، لماذا نتصرف وكأن لون المخزن سينصل، وسيختفي السطح، لماذا نتصرف وكأننا يجب أن نكفَّ عن الثقة بما هو حقيقي وغير حقيقى، تمسكوا بقوة، تمسكوا بقوة. يجب أن نصّر على أن العالم هو كما رأيناه وما زلنا نراه.

صوت إيمي: آيفي، فيوليت! ألم يصل آرثر أو جون بعد؟

آيفي: لا أخبار عنهما. (تدخل إيمي وأجاثا)

إيمي: هذا مزعج جداً. كلاهما وعد أن يكون هنا في وقت العشاء، والمزعج جداً، أنه من الصعب أن يصلا في الوقت المناسب لارتداء ثياب العشاء.

لا أفهم ماذا يمكن أن يكون قد أخرهما خصوصاً أنهما، قادمان من مكانين مختلفين. حسن، أعتقد أن وقت ارتداء ثياب العشاء قد حان. آمل أن هاري سيتحسن بعد استراحته قليلاً فوق.

(يخرج الجميع، ما عدا أجاثا).

الخمارة وأنه ما كان يجب فتح النافذة لماذا نتصرف جميعاً وكأن الباب قد ينفتح فجأة. ويمكن أن ترفع الستائر، لماذا نتصرف وكأن لون المخزن سينصل، وسيختفي السطح، لماذا نتصرف وكأننا يجب أن نكفَّ عن الثقة بما هو حقيقي وغير حقيقي، تمسكوا بقوة، تمسكوا بقوة. يجب أن نصّر على أن العالم هو كما رأيناه وما زلنا نراه.

صوت إيمي: آيفي، فيوليت! ألم يصل آرثر أو جون بعد؟

آيفي: لا أخبار عنهما. (تدخل إيمي وأجاثا)

إيمي: هذا مزعج جداً. كلاهما وعد أن يكون هنا في وقت العشاء، والمزعج جداً، أنه من الصعب أن يصلا في الوقت المناسب لارتداء ثياب العشاء.

لا أفهم ماذا يمكن أن يكون قد أخرهما خصوصاً أنهما، قادمان من مكانين مختلفين. حسن، أعتقد أن وقت ارتداء ثياب العشاء قد حان. آمل أن هاري سيتحسن بعد استراحته قليلاً فوق.

(يخرج الجميع، ما عدا أجاثا).

المشهد الثاني

أجاثا (تدخل ماري تحمل زهوراً)

ماري*: الربيع متأخر كثيراً في هذه المقاطعة الشمالية، متأخر وغير مؤكد. يتشبث بالحائط الجنوبي. لم أجد في حديقة البستاني زهوراً من أجل هذه الأمسية.

أجاثا: أنسى دائماً كم يتأخر الربيع، هنا.

ماري: كنت أفضّل انتظار تفتح زهورنا على علاتها، على أن آتي بزهور البيوت الزجاجية هذه التي لا تنتمي إلى الطبيعة هنا، ولم تعرف الريح والمطر، كما أعرفهما أنا.

أجاثا: أتساءل كم سيكون عددنا على العشاء.

ماري: سبعة...... تسعة... عشرة بالتأكيد سمعت أن هاري قد وصل لتوّه. وكان الوحيد غير المؤكد وصوله.

آرثر وجون يمكن أن يتأخرا، طبعاً. ويمكن أن نؤجل العشاء...

أجاثا: وكذلك الدكتور واربورتون. على الأقل لأن إيمي دعته.

ماري: الدكتور واربورتون؟ كان بإمكانها أن تخبرني؛ فمن الصعب

---

* راجع هوامش الفصل الأول، المشهد الثاني (ماري)

جداً، الترتيب لاستقبال عدد غير معروف. لماذا دعته للحضور؟

أجاثا: لقد فكرت في ذلك منذ قليل فقط.

ماري: حسن، ما دمنا سنستقبل غريباً، فلابد أن هناك ما يقال. لأنه ما من شيء أكثر رسمية من عشاء عائلي. مناسبة رسمية لاجتماع أناس غير مريحين.نادراً ما يتقابلون، ويتناقشون. إني سعيدة لقدوم الدكتور واربورتون؛ فقد كان علي الجلوس بين آرثر وجون وما هو الأسوأمن التفكير بماذا ستقولين لجون، أو الإصغاء لثرثرة آرثر الذي يتصرف وكأنه يمتلك العالم كله؟ عمتي أجاثا، أريد نصيحتك.

أجاثا: ظننتك نلت منها أكثر مما أردت، عندما كنت في الجامعة.

ماري: ربما عرفت مسبقاً أنك ستلومينني. أعرف أني لم أكن إحدى طالباتك المفضلات: كنت أراك مجرد مديرة قاسية نعرف كيف تسيطر على الفتيات الجبانات. ولا أراك بصورة مختلفة الآن؛ لكنى أتمنى لو أخذت بنصيحتك وحصلت على منحة جامعية، منذ سبع سنوات. الآن أريد نصيحتك، لأنه لا يوجد سواك أطلب نصيحته، ولأنك قوية، ولأنك لا تنتمين إلى هذا المكان أكثر مما أنتمي إليه. وأريد أن أغادره.

أجاثا: بعد سبع سنين؟

ماري: أوه، إنك لا تفهمين! بل تفهمين. لكنك تريدين أن تعرفي إن كنت أفهم. تعرفين جيداً، أن ما تريده عمتي إيمي تحصل عليه عادة.

لماذا لا تأتين إلى هنا إلا نادراً؟ فأنت لا تخافنها، لكني أظنك تتجنبين التصادم معها.

أعتقد أنه كان باستطاعتي المغادرة، لو امتلكت الشجاعة الأخلاقية، حتى ضد إرادتها الصلبة. أعرف جيداً لماذا أبقتني هنا. لم تكن بحاجتي: كانت ستفعل الشيء نفسه مع أية خادمة ورثتها، أو مع لا أحد. أرادتني من أجل هاري فقط ـ لكن ليس بهذه اللطافة: فقد أرادت أن تمتلك كنّة طيّعة وفقيرة، مديرة منزل ـ مرافقة لهاري ولها. حتى عندما تزوج، أبقتني في حيازتها لأنها لم تستطع احتمال فكرة التخلي عن مشروعها، وحتى عندما ماتت زوجة هاري: اعتقدت أن عمتي إيمي ـ غالباً ما اعتقدت ذلك. قتلتها لمجرد أن رغبت بموتها(٤٦). ألا يبدو هذا بشعاً؟ أعرف أنه يبدو فظيعاً، هل قابلتها مرة؟ كيف كانت تبدو؟

أجاثا: أنا الوحيدة التي قابلتها(٤٧)، أنا الوحيدة التى دعاها هاري إلى زفافه: ولم تعرف إيمي بذلك، لم تثق بي، وقد عرفت ذلك وحزنت عليها كثيراً(٤٨) ـ كانت خائفة من العائلة، أرادت أن تقاومهم ـ بأسلحة الضعف، العنيفة جداً. ولم يكن من السهل قط العيش مع هاري وليس الأمر في ما لم تفعله له، وهذا مهم، كما أظن، لكن في ما فعل هو لنفسه(٤٩).

ماري: لكن لم يحدث أن شعرت بالقوة الكافية لأغادر، قبل أن أعرف بعودة هاري. أعرف أني يجب أن أغادر لكن إلى أين؟ أحتاج عملاً: ويمكنك أن تساعديني.

أجاثا: آسفة جداً، يا ماري، أنا آسفة جداً لأجلك؛ بالرغم من أنك تظنين أني أفتقد لمثل هذا الشعور. أحب أن أساعدك: لكن يجب ألا تهربي. في أي وقت سابق، كان ذهابك سيبدو شجاعة وصواباً.

الآن، الشجاعة هي اللحظة فقط، واللحظة هي الخوف والكبرياء - إنني أرى أكثر من هذا، أكثر مما أود الإفصاح عنه، أكثر مما يمكن للكلمات قوله، في هذه اللحظة لا يوجد قرار يتخذ؛ فالقرار ستتخذه قوى أكبر منا(٥٠). تظهر من حين لآخر، أنت وأنا، يا ماري، مجرد مراقبتين ومنتظرتين: وليس هذا بالدور السهل. يجب أن أذهب وألبس ثياب العشاء (تخرج).

ماري: هكذا إذن لن تساعديني! انتظار، انتظار، دائماً انتظار. أظن أن هذا البيت وجد ليجعلنا ننتظر.

(يدخل هاري)

هاري: انتظار؟ انتظار ماذا؟

ماري: أهلاً، يا هاري، لقد نزلت مبكراً. ظننتك وصلت للتو. هل كانت رحلتك مريحة؟

هاري: ليس كثيراً. لكن على الأقل، لم تطل كثيراً. كيف حالك يا ماري؟

ماري: أو، بخير. عمّ تبحث؟

هاري: لقد لاحظت أن هذه الغرفة لم يتغير فيها شيء بتاتاً: العلاقات نفسها... اللوحات نفسها... الطاولة نفسها، والكراسي، والصوفا... كل الأشياء في أماكنها. كنت أنظر فيما إذا تغيّر أي شيء، لكن حتى إن كان هناك تغيير، فإني لا ألحظه،

ماري: أصّرت والدتك على بقاء كل شيء على الحالة التي غادرته عليها.

هاري: أتمنى لو أنها لم تفعل ذلك. إنه شذوذ صارخ، إنه اعتقال لتغيّر

الأشياء الطبيعي. وهذا وحده يجعل تغيّر الناس جميعاً أشد وضوحاً.

ماري: نعم، لا شيء تغيّر هنا، ونحن مستمرون... بالذبول، أعتقد، دون أن نلحظ التغيير. لكن بالنسبة إليك، أنا واثقة أننا نبدو وقد تغيرنا كثيراً.

هاري: لقد تغيرت كلياً تقريباً ولم أرك منذ أن عدت من أوكسفورد.

ماري: نحن نتغيّر ـ إلى ذلك الحد. حسن، يجب أن أذهب وأرتدي ثياب العشاء.

هاري: لا، لا، لا تذهبي الآن.

ماري: هل أنت سعيد بعودتك؟

هاري: كان هناك شيء ما أريد أن أسألك عنه، لا أعرف بعد. كنت طيلة السنوات الماضية مشتاقاً إلى العودة لأني ظننت أني لن أعود فعلاً، وظننت ويش وود مكاناً حيث الحياة قويّة ومبسّطة ـ لكني أظن أن التبسيط قد حدث في ذهني، يبدو أني لن أتخلص من شيء. ولا من أي من الظلال التي أردت الهروب منها؛ وفي الوقت نفسه، الذي بدأت تعاودني فيه ذكريات أخرى، أقدم، ومنسيّة، ذكريات طفولتي. لا أستطيع أن أشرح لك. لكني ظننت نفسي هارباً من حياة إلى أخرى(٥١)، والتي يمكن أن تكون حياة واحدة، لا مفر منها... أخبريني هل عشت طفولة سعيدة في ويش وود؟

ماري: سعيدة؟ ليس تماماً. برغم أني لا أعرف السبب: بدا الأمر دائماً وكأنه غلطتي الشخصية، وأن لا أكون سعيدة أبداً كان يعني أن

أكون جاحدة دائماً. لكن كانت هناك أسباب: فقد كنت مجرد ابنة عم حـفظت هنا لأنـه لم يكن لي تصـريف آخـر. أنـا لم أنتم إلى ويش وود. لكن الأمـر مخـتلف بالنسبة إلـيك. وكنت تبدو أكـبر كثيراً. كنا نهابك كثيراً ـ على الأقل، أنا كنت أهابك.

هاري: لماذا لم نكن سعداء؟

ماري: حسن، بدا وكأنه فرض علينا ذلك؛ حتى الأشيـاء الجميلة كانت تقدم لنا جاهزة وكانت المعاملة دائماً مدروسة بعناية؛ ولم يتح لنا الوقت مرةً لاختراع مسراتنا الخاصة. لكن ربما رتب كل شيء من أجلك أنت، لا من أجلنا.

هاري: لا، لم يبد كذلك. فقد كنت أنا جزءاً من الخطة. مثلك تماماً. لكن ماذا كانت الخطة(٥٢)؟ لم تتضح قط. هل تتذكرين.

ماري: الشجرة الجوفاء، في ما كنّا نسميه البرنّة.

هاري: هناك قرب النهـر. تلك كانت الحاجز، ومنهـا كنا نحارب الهنود الحمر، آرثر وجون.

ماري: كانت الكهف الذي كنا نلتقي فيه في ضوء القمر لنوقظ تينك الروحين الشريرين.

هاري: آرثر وجون طبعـاً، كنا نعاقب لخروجنا ليـلاً بعـد أن نوضع في أسرّتنا. لكنهم على الأقل لم يعرفوا قط أين كنا.

ماري: لم يجدوا السر قط.

هاري: ليس حينهـا. لكن فيـما بعد، لدى عودتنا من المدرسة لقضاء العطلة، بعد الاستقبال الرسمي وولائم العائلة كنت أهرب حالما استطعت، وأنسلّ نازلاً إلى النهـر لأجد المكان، المخبأ. كـانت

البريّة غير موجودة، قطعت الشجرة، وأقيم مكانها بيتٌ صيفي، أنيق، «لسعادة الأولاد» ومن السخف أن تكون ذكرى المرء الوحيدة عن الحرية هي شجرة جوفاء في غابة قرب النهر.

ماري: لكن عندما كنت صغيرة كنت أقبل الأشياء على علاتها، بما فيها غباء الأشخاص الكبار ـ الذين كانوا يعيشون في عالم آخر، عالم لم يقنعني قط، الآن أراهم أصعب من أن يحتملوا، متأكدين دائماً أنك يجب أن تكون سعيداً في اللحظة نفسها التي تكون فيها مدركاً بكل جوارحك أنك زائد في هذا العالم، وغير منسجم معه. لكن لماذا أحدثك عن مشاكلي التافهة؟ لابد أن تبدو سخيفة جداً بالنسبة إليك. إنها مجرد إحباطات عادية.

هاري: شيء واحد لا تسعك معرفته: إنه التعرف المفاجيء على كل تغيّر، وذلك الانهيار المفاجيء لشلال الحديد. لا تعرفين ما هو الأمل، حتى تفقديه. تعلمين فقط ماذا يعني ألا تأملي: لا تعرفين ماذا يعني أن ينتزع منك الأمل، أو أن ترميه بعيداً، لتنضمّي إلى فيلق اليأس دون أن يلاحظك الآخرون. وأحياناً لا يلاحظ أحدهم الآخر.

ماري: أعرف ما تقصده. لم أعش هذه التجربة. ومع ذلك، فمهما كانت حقيقية، ومهما كانت قاسية، يمكن أن تكون مخادعة[٥٣].

هاري: ما أريده قد يكون هذا الحلم أو ذاك؛ وإن لم يوجد شيء آخر، فالأكثر واقعية هو ما أخافه[٥٤]. فاللون الزاهي يذبل مع الإحساس الذي لا يمكن القبض عليه، ومع الوهج فوق العالم، الذي لم يجد ضالته قط؛ وحين تتكيّف العين مع الفجر الكاذب عندما تبدو شاهدة القبر كضفدع، والغصن الأجرد كأفعى.

ماري: أنت تصطحب معك رؤيتك الخاصة، وهي ليست أكثر واقعية من الأخرى[٥٥]. وأنت تناقض نفسك بالمناسبة: فذلك الإدراك المفاجىء لموت الأمل الذي تحدثت عنه، أعرف أنك عشته وأستطيع أن أتخيل جيداً كم هو بشع، لكن في هذا العالم هناك[٥٦] أمل آخر يبقى متدفقاً دائماً في مكان غير متوقع، دون أن ندرك ذلك. فأنت لم تعد إلى ويش وود لو لم تأمل منها بشيء ما.

هاري: مهما يكن ما أملت به فأنا هنا الآن أعرف أني لن أجده. عزيزة هي العودة إلى نقطة الانطلاق، والبدء ثانية وكأن شيئاً لم يحدث. أليس ذلك كله حماقة؟ مثل الشجرة الجوفاء، غير موجودة.

ماري: لكن بالتأكيد، ما تقوله يثبت أنك توقعت من ويش وود أن تكون نفسك الحقيقية، أن تقدم إليك شيئاً ما وذلك كل ما تستطيع أن تفعله لنفسك، ما تحتاج تغييره هو شيء ما في نفسك. شيء تستطيع تغييره في أي مكان ـ هنا مثلما في أي مكان آخر.

هاري: تظنين أن شيئاً ما داخلي، هو الذي يمكن أن يتغيَّر! وهنا بالتأكيد! حيث شعرت بها قريبة مني، هنا وهنا وهنا ـ في كل مكان لا أنظر فيه، ترفرف دائماً في زاوية عيني. على الأغلب تهمس خارج مجال السمع ـ وداخله أيضاً، في الرعب الليلي لحلم فناء[٥٧]. أنت لا تعرفين، لا يمكن أن تعرفي، لا بسعك أن تفهمي.

ماري: أظن أني قادرة على الفهم، لكن عليك أن تكون صبوراً معي، ومع كل الذين لم يعيشوا تجربتك.

هاري: لو حاولت أن أشرح لما استطعت فهمي: سيخلق الشرح سوء فهم أكبر، سيبعدني الشرح عنك أكثر. هناك طريقة واحدة كي تفهمي وهي أن تري. إنها أكثر ذكاء[٥٨] من أن تظهر لك في عالمنا. وعالمك ليس أفضل. فقد شاهَدَتْه: وذلك جزء من التعذيب.

ماري: إن كنت تظنني عاجزة عن فهمك ـ فينبغي على أية حال، أن أذهب لأستعد للعشاء.

هاري: لا، لا، لا تذهبي! أرجوك لا تتركيني وحدي في هذه اللحظة تحديداً. أشعر أن هذا مهم. شيء ما سيتمخض عن هذه المحادثة.

ماري: أنا لست حكيمة، وعموماً، أنا لا أعرفك جيداً رغم أني أتذكرك أفضل مما تظن، وأفضل مما أنت عليه. لم أعش تجارب كثيرة، لكني أرى الآن شيئاً مما لا نتعلمه في المدارس أو من الكتب، أو من التفكير، أو من الملاحظة: شيئاً لم أدرك من قبل أني أعرفه. حتى وإن، تكن ويش وود خديعة[٥٩] مثلما تقول، وعائلتك وهماً ـ إذن فالكل وهم، وكل ما تحس به وهم ـ لا أقصد ما تفكر به، بل ما تحس به. لقد ربطت نفسك إلى لوثةٍ[٦٠] كما يربط الآخرون أنفسهم بالحب افتتاناً، وهذا خطأ مثل شيء جيّد أسيء توظيفه، إنك تخادع نفسك كرجل أقنع نفسه أنه مشلول، أو مثل رجل يعتقد أنه أعمى، برغم أنه ما زال يرى النور. أعرف أن ذلك صحيح.

هاري: أمضيت عدة سنوات في ترحالٍ مجاني؛ وأنت بقيت في انكلترا، مع ذلك تبدين كشخص جاء من مسافة بعيدة جداً، أو مثل شلال

الماء البعيد في الغابة[٦١]، لا يمكن تجاهله، نصف ـ مسموع ـ وأسمع صوتك وكأنه في الصمت بين عاصفتين، أسمعه كما يسمع المرء الضجيج المتوسط المعتاد فى العشب والأوراق، لحياة تجري، بوقعها الرتيب دون أن تُلاحَظ. ربما تكونين محقة، رغم أني لا أعرف كيف ستتعرفين ذلك. هل الربيع البارد هو الربيع وليس فصل السر، الذي يتيرنا بالأصوات القابعة داخلنا[٦٢]؟

ماري: الربيع البارد هو الآن زمن الألم في الجذر المتحرك، هو الكرب في الظلام، هو زمن الجريان البطىء للنسغ في الجذر، هو زمن الألم فى البرعم المتفتح. والأشياء التي تعاني أقل هي: الأقونطين* تحت الثلج، وندف الثلج الذي يبكي لأجل لحظة حياة في الغابة.

هاري: الربيع هو نزيف الدم، هو فصل التضحية[٦٣]، وعويل المد الجديد الكامل، وعودة أشباح الموتى، عودة أولئك الذين أغرقهم الشتاء، ألا تعود أشباح الغرقى إلى الأرض في الربيع؟ هل يريد الموتى أن يعودوا؟

ماري: الألم عكس الفرح، لكن الفرح نوع من الألم، أعتقد أن لحظة الولادة هي لحظة تَعرُّفنا بالموت، أعتقد أن فصل الولادة هو فصل التضحية، لأن الشجرة والوحش والسمك تشق طريقها صاعدة النبع: ثم ماذا عن الروح الخائفة[٦٤] ـ التي أجبرت على الولادة من جديد، لترفع نحو الشمس المتقدة أجنحة رطبة في غيمة مطر. ماذا عن وقع قدم الأرنب البري على سطح القمر؟

هاري: ماذا كنا نقول؟ أظنني كنت أقول إنه يبدو كأني كنت هنا دائماً

الأقونطين: عشب سام

وأنت شخص جاء من بعيد جداً، إن كنت أعرف ما أقول، أو لماذا أقوله، هذا لا يهم: فأنت تحملين لي أخباراً[٦٥]، عن باب ينفتح على نهاية ممر، على ضوء شمس وغناء، عندما تأكدت أن كل ممرٍ لا يقود إلا إلى ممر آخر. أو إلى جدار مسدود؛ فحافظت على الحركة فقط كي لا أبقى ساكناً. غناء وضوء. توقفي! ما هذا، هل تشعرين به؟

ماري: ماذا يا هاري.

هاري: ذلك الإدراك الأعمق من كل إحساس، أعمق من حاسة الشم، لكنه مثل الشم، عصي على الوصف، رائحة حلوة ولاذعة من عالم آخر. أعرفها، أعرفها! إنها أكثر قوة من ذي قبل، إنها بخار تحلل كل العوالم الأخرى، وأنا في داخله. أوه، يا ماري! لا تنظري إليَّ هكذا! توقفي! حاولي إيقافها! إني ذاهب، أوه لماذا، الآن؟ اخرجي! اخرجي! أين أنت، دعيني أراك، فمنذ أن عرفت أنك موجودة عرفت أنك تتجسسين عليَّ. لماذا تلعبين معي. لماذا تدعيني أذهب، لتحاصريني فقط؟ ـ عندما أتذكرها تتركني بحالي: عندما أنساها، أغفل عنها لبرهة فقط، تظهر ثانية، مطاردات لا تنام ولن تدعني أنام. في اللحظة التي تسبق النوم دائماً أرى مخالبها وقد انتفخت بهدوء. وكأنها لم تتحرك قطٌّ. كانت مجرد لحظة، كانت مجرد لحظة واحدة وقفت فيها في ضوء الشمس، وظننت أن بإمكاني البقاء هناك.

ماري: انظر إلي، هاري، يمكنك الاعتماد علي هاري، هاري! لا بأس، أقول لك سيكون الأمر على ما يرام، إن اعتمدت علي.

هاري: اخرجي!

(تظهر الأشباح وراء النافذة، المفتوحة الستائر) لماذا أظهرت نفسك الآن للمرة الأولى؟

لم أكن الشخص نفسه(٦٦) عندما عرفتها، لم أكن أي شخص، وكل ما صدر عني لا علاقة لي به. وحادث لحظة الحلم، من عمر الأحلام عندما كنت شخصاً آخر يفكر بشيء آخر، هو الذي يضعنى بينكم. والآن أقول لك، لست أنا الشخص نفسه الذي تنظرين إليه، ولست أنا الذي تعبسين له، لست الذي تجرّمه نظراتك الواثقة، بل ذلك الشخص الآخر، وإذا كنت تظنينني ذلك الشخص، غذي إذن شهوتك الجسدية على تلك الجثة(٦٧)، إنها لن تذهب*.

ماري: هاري! لا أحد هنا(٦٨) سوانا.

(تذهب إلى النافذة، وتسدل الستائر).

هاري: لقد كانت هنا، أقول لك، إنها هنا. أيعوزك الإدراك وأحاسيسك متبلدة إلى هذا الحد لدرجة أنك لم تستطيعي رؤيتها؟ لو عرفت أنك متبلدة الحس هكذا، لما أصغيت لترهاتك. ألا تستطيعين مساعدتي؟ أنت تنفعيني(٦٩)، يجب أن أواجهها بنفسي. يجب أن أقاتلها. لكنها غبيّة ـ كيف يستطيع المرء أن يتصارع مع الغباء؟(٧٠) مع ذلك علي التحدث إليها.

(ينطلق إلى الأمام ويمزق ستائر النافذة، لكن لا شيء يظهر خلفها).

ماري: أوه يا هاري.

تسدل الستارة

---

* هذه عبارة موحهة لماري ـ يشرح فيها هاري أن الأشباح لن تفارقه.

المشهد الثالث

هاري، ماري، إيفي، فيوليت، جيرالد، تشارلز.

فيوليت: مساء الخير، يا ماري: ألم تلبسي بعد؟
كيف رأيت هاري؟
ماذا، من سحب الستائر بهذا الشكل (تعيد الستائر إلى وضعها الطبيعي) حسن، أعني، بعد هكذا رحلة طويلة؛ وتعرفين السرعة التي اضطر لها، ليصل في الوقت المناسب ليحضر عيد ميلاد أمه.

إيفي: ماري، عزيزتي، أنت صففت هذه الزهور؟ اسمحي لي بإعادة تصفيفها. لا تمانعين. هل تمانعين؟ أعرف الكثير عن الزهور وقد استولت دائماً على مشاعري. تعرفين أنه كانت لي حديقة خاصة، في كورن وول، عندما كنت أستطيع العناية بالحديقة، ونلت عدة جوائز على عيّوقي*. كنت رائدة في ذلك المجال.

جيرالد: مساء الخير، يا ماري. أرى أنك قابلت هاري. جميل أن يعود إلينا ثانية، أليس كذلك؟ يجب أن نشعره أنه في بيته، والأكثر

---

* العيوق ـ هو الدلفيون، او العايق وهو عشب زهرة جميل أزرق اللون عادة م

إيجابية في الأمر أنه استطاع الحضور من أجل عيد ميلاد والدته.

ماري: يجب أن أذهب وألبس ثياب العشاء. لقد وصلت متأخرة. (تخرج).

تشارلز: لا ينقصنا الآن سوى آرثر وجون، يسعدني أنكم ستجتمعون ثلاثتكم، يا هاري؛ إنهما بحاجة لتأثير أخيهم الأكبر. تعرف أن آرثر يعوزه الإحساس بالمسؤولية؛ يجب أن تمارس عليه تأثيراً جدياً. فبعد كل شيء، أنت كبير العائلة الآن.

إيمي: فيوليت! ألم يصل آرثر أو جون[٧١]؟

فيوليت: لم يصل أي منهما بعد، يا إيمي.

(تدخل إيمي بصحبة الدكتور واربورتون).

إيمي: هذا مزعج جداً. ماذا يمكن أن يكون قد حدث؟ أظنه الضباب هو الذي أخرّهما، لذلك لا فائدة من أن نتلفن إلى أي مكان. هاري! هل قابلت الدكتور واربورتون؟ تعرف أنه أقدم صديق للعائلة، وقد عرفك أكثر من أي شخص آخر، يا هاري. وعندما عرف أنك ستحضر إلى هنا لتناول العشاء ألغى اجتماعاً هاماً من أجل الحضور إلى هنا.

واربورتون: أجرؤ وأقول أننا أنت وأنا قد تغيرنا كثيراً، يا هاري، فطبيب القرية لا يزداد شباباً. واللقاء بك، ثانية، يحملني إلى الوراء أكثر مما تتصور. لكن لا يسعك أن تنسى يوم عدت من المدرسة محصباً، واضطررنا لإبقائك في السرير طويلاً. كنت تكره أن تكون مريضاً في العطل المدرسية.

آيفي: لم يكن جميلاً يوماً أن تعود إلى البيت لتمرض.

فيوليت: كنت تتصرف الشيء نفسه عادة أثناء إصابتك بأمراض الأطفال الشائعة: لم تكن لتبقى في الفراش لأنك كنت مقتنعاً أنك لن تتحسن أبداً.

هاري: أظن وبشيء من الإنصاف: أن ما تسمونه استعادة للصحة هو مجرد حضانة لمرض آخر[٧٢].

واربورتون: يجب ألا تحمل مثل هذه النظرة المتشائمة التي من الصعب أن تتفق مع مهنتي. لكني أتذكر، عندما كنت طالباً في كامبريدج، اعتدت أن أحلم باكتشاف عظيم، يقضي على مرضٍ ما. الآن لديّ خبرة أربعين عاماً. لقد أقلعت عن التفكير في المصطلحات المخبرية. إننا جميعاً مرضى بشكل أو بآخر: ونسمي ذلك صحة عندما لا نجد علائم مرض. فالصحة تسمية نسبية.

آيفي: لا بد أنك خضت تجربة غنية جداً، يا دكتور خلال أربعين عاماً.

واربورتون: في الواقع، نعم، حتى كطبيب ريفي. والآن لن تصدقوا أن مريضي الأول، يا سيداتي، كان مجرماً قاتلاً عانى من سرطان غير قابل للشفاء[٧٣]. وكم تصارع معه! لم أر رجلاً أكثر تشبثاً بالحياة منه.

هاري: ليس غريباً أبداً. فالاقتناع بالسرطان أسهل من الاقتناع بالقتل، فالسرطان هنا: المرارة، والألم الخفيف، والمرض العارض: يغتال تناوب النوم واليقظة[٧٤]. كانت الجريمة هناك. ومجرمك العادي يعتبر نفسه ضحية بريئة. فهو أمام نفسه لا يزال كما كان عليه الأمر دائماً أو ما سيكونه لا يسعه فهم حتمية كل شيء،

فالماضي لا برء منه[٧٥]. لكن السرطان، الآن، شيء حقيقي.

واربورتون: حسن، لنتجنب الحديث في هكذا أمور. كيف وصلنا إلى السرطان؟ إني لا أعرف حقيقة ـ لكنك الآن مكتمل النضج، لم يبق لدي أي مريض في ويش وود.

وويش وود وعلى الرغم من أنها باردة دائماً، فهي مكان صحي. ولا يتسنى لي رؤية والدتك إلا عندما أدعى إلى العشاء.

فيوليت: نعم، انظر إلى والدتك! عدا أنها لا تستطيع التنقل شتاء، فلن تظنها كبرت يوماً واحداً عن عيد ميلادها منذ عشر سنوات مضت!؟

جيرالد: هل من فائدة ترجى من انتظار آرثر وجون؟

إيمي: يمكننا أن ندخل لتناول العشاء. ربما يصلان قبل أن ننتهي. هلا أدخلتني، يا دكتور؟ أظن أننا أكبر الحاضرين هنا ـ في الواقع إننا أكبر القاطنين هنا. كما أتينا أولاً، سنذهب أولاً، لتناول العشاء.

واربورتون: بكل سرور، سيدة مونشنسي وأتمنى أن يمنحني العام القادم شرف المناسبة ثانية. (تخرج إيمي، دكتور واربورتون، هاري).

الكورس: أنا خائف من كل ما حدث وما سيحدث، خائف من الأشياء القادمة التي تجلس على العتبة، وكأنها لم تبرح مكانها قطّ.

والماضي على وشك الحدوث، والمستقبل استقر منذ زمن بعيد. وأجنحة المستقبل تظلم الماضي[٧٦]. المنقار والمخالب دنست التاريخ. لوثت الصرخة الأولى في غرفة النوم، والصخب في الحضانة[٧٧]، وشوهت ألبوم العائلة، المليء بالصور المضحكة عن

عشاء النزلاء، رحلة العائلة في المستنقعات. مزقت أشلاء البيت، أم أنه لم يوجد سقف قط. والطير يحط على المدخنة المتهدمة[٧٨]، إني خائف.

إيفي: هذا أبشع خوف وعلي أن أواجهه.

جيرالد: إني معتاد على الخطر الملموس، لكن الذي يسعني فهمه.

فيوليت: إنها بلادة من جيرالد وتشارلز وذلك الدكتور، إنهم يضغطون على أعصابي.

تشارلز: أظن كنت حَلَلْتُ الأمر، لو تركت المسألة بين يدي. (يخرج) (تدخل ماري، وتمضي في طريقها إلى العشاء. تدخل أجاثا).

أجاثا : العين على البيت[٧٩] العين تهيمن عليه، هناك ثلاث عيون معاً[٨٠] لتنفصل الثلاث، لتنحل العقدة، العقدة التي كانت محكمة. لتستقم في نهاية المطاف العظام المتصالبة، في البئر الطافحة، وليكن ابن عرس وثعلب الماء في نشاطهما المميز، لتشيح عين النهار وعين الليل عن هذا البيت كي تنحل العقدة، ويستقيم المتصالب، ويُقوِّم المعوّج.

(تخرج إلى العشاء)

تسدل الستارة

عشاء النزلاء، رحلة العائلة في المستنقعات. مزقت أشلاء البيت، أم أنه لم يوجد سقف قط. والطير يحط على المدخنة المتهدمة[٧٨]، إني خائف.

إيفي: هذا أبشع خوف وعلي أن أواجهه.

جيرالد: إني معتاد على الخطر الملموس، لكن الذي يسعني فهمه.

فيوليت: إنها بلادة من جيرالد وتشارلز وذلك الدكتور، إنهم يضغطون على أعصابي.

تشارلز: أظن كنت حَلَلْتُ الأمر، لو تركت المسألة بين يدي. (يخرج)

(تدخل ماري، وتمضي في طريقها إلى العشاء. تدخل أجاثا).

أجاثا : العين على البيت[٧٩] العين تهيمن عليه، هناك ثلاث عيون معا[٨٠] لتنفصل الثلاث، لتنحل العقدة، العقدة التي كانت محكمة. لتستقم في نهاية المطاف العظام المتصالبة، في البئر الطافحة، وليكن ابن عرس وثعلب الماء في نشاطهما المميز، لتشيح عين النهار وعين الليل عن هذا البيت كي تنحل العقدة، ويستقيم المتصالب، ويُقوِّم المعوّج.

(تخرج إلى العشاء)

تسدل الستارة

الفصل الثاني

المكتبة بعد العشاء

المشهد الأول

(هاري، واربورتون)

واربورتون: يسعدني أن أنفرد بك بضع دقائق، يا هاري. فإلى جانب شرف المشاركة بعيد ميلاد والدتك، هناك سبب آخر لمجيىء هذا المساء.

لقد طمعت بحديث خاص معك، بخصوص مسألة شخصية.

هاري: أستطيع أن أتخيلّها[٨١] ـ وهي عديمة الفائدة على الأرجح، إلا إذا كان أي شيء سيزيد صعوبة الأمور. لكن يمكنك التحدث بها إن أحببت.

واربورتون: أنت لا تفهمني. وأنا واثق أنك أعجز من أن تعرف ما في ذهني وبالنسبة إلى ما يزيد صعوبة الأمور ـ فمن الصعب جداً ألا تكون مستعداً لحدوث ما هو متوقع في أية لحظة.

هاري: أوه، يا إلهي، يا رجل، ما سيحدث[٨٢] قد حدث وانتهى.

واربورتون: هذا صحيح إلى حد ما[٨٣]، لكن دون معرفته، وما تعرفه أو لا تعرفه، قد يخلق خلافاً نهائياً للمستقبل في أية لحظة. الأمر بخصوص والدتك...

هاري: مـاذا عن والدتي؟ كل شيء يربط عادة بوالدتي، عندما كنا

صغاراً، وقبل أن نذهب إلى المدرسة، كان ناظم السلوك ببساطة هو إسعاد والدتي؛ وإساءة التصرف تعتبر إساءة لوالدتي؛ ما يكدرها هو الرذيلة، وما يفرحها هو الفضيلة - وبرغم ذلك لم تكن سعيدة كثيراً، على ما أذكر. لذلك شعرنا جميعنا بشعور الفاشلين، حتى قبل أن نبدأ. وعندما كنا نعود، لقضاء العطل المدرسية، لم تكن عطلاً، بل ببساطة وقتاً نكرسه لنعوضها عن الأسابيع التي لم ترنا فيها، باستثناء عطلة منتصف العام، وبدا أن مجرد رؤيتنا حينها كانت تجعلها أكثر إحباطاً، وذلك يشعرنا بإثم أكبر، وهكذا كنا نسيء التصرف في اليوم التالي في المدرسة، كي نعاقب، لأن العقوبة كانت تخفف من إحساسنا بالإثم. لم تعاقبنا والدتي قط، لكنها جعلتنا نشعر بالذنب. وأظن أن الأشياء المسلم بها دون نقاش في البيت تترك في الأولاد تأثيراً أعمق من الأشياء التي تقال لهم.

واربورتون: توقف، ياهاري، أنت تخطىء. أقصد أنك لا تعرف ما سأقوله لك. يمكن أن تكون مصيباً، لكن ما يهمنا الآن، هو سعادة والدتك مستقبلاً، في ما تبقى لها من العمر! وليس في الماضي.

هاري: أوه، وهل يوجد أي فرق! كيف نستطيع أن نهتم بالماضي وليس بالمستقبل؟ أو بالمستقبل وليس بالماضي؟ ما أقوله لك مهم، مهم جداً. يجب أن تتركني أشرح لك، وبعدئذٍ يمكنك أن تتحدث. لا أعرف لماذا، لكن هذا المساء فقط أشعر برغبة جامحة للشرح - لكن ربما أحلم فحسب بأني أتكلم، وربما سأستيقظ لأكتشف أني

كنت صامتاً أو أني تكلمت إلى حجر أصم ويبدو أنّ الآخرين يسمعون شيئاً آخر غير ما أقوله. لكن إن أردت أن نتكلم، على الأقل يمكن أن تحدثني بشيء مفيد. هل تذكر والدي؟

واربورتون: لماذا؟ طبعاً أذكره، يا هاري، لكني حقيقة لا أفهم ما علاقة ذلك بما تقوله الآن أو بما سأقوله لك.

هاري: ما ستقوله لي إما شيء أعرفه مسبقاً وإما شيء تافه أو غير صحيح. لكني أريد معرفة المزيد عن والدي، فأنا بالكاد أتذكره، وأعرف جيداً أني أُبعدت عنه، حتى رحل بعيداً. لم نسمع اسمه يذكر، إلا بطريقة موارية وشعرنا أنه كان حاضراً دائماً. لكن كلما أردنا الإمساك به، لم نقبض سوى على الفراغ. كنا محاطين بخالات هامسات: إيفي، فيوليت ـ أجاثا لم تحضر في حينها. أين كان أبي؟

واربورتون: هاري، يوجد مسبار جيد للبؤس. وقد وُجد منه ذات مرة ما يكفي ـ لكن ما أفسد حينها لم يبق منه إلا أثر الكي[٨٤]. دعه بحاله. تعرف أن والدتك ووالدك لم يكونا سعيدين قط: لقد انفصلا برضى متبادل، وذهب هو ليعيش في الخارج. كنت ولداً صغيراً عندما مات. ولن تذكر ذلك.

هاري: لكني أتذكر الآن. لا آرثر ولا جون يتذكران ذلك، كانا صغيرين جداً. لكني أتذكر الآن يوماً صيفياً غير عادي الحر[٨٥]. يوم أضعت شبكتي لصيد الفراش، أتذكر الصمت، والانفعال المكبوت والمناقشة الخفيفة لخالات منتصرات، إنها المناقشة غير المسموعة، وغير المقررة لتسمع، مناقشة النظرات الجانبية التي تجلب الموت

إلى قلب طفل. ذلك هو يوم وفاته طبعاً. أعني، افترض، يوم وصل خبر وفاته.

واربورتون: إنك تفرط بالتحليل. إني واثق أن والدتك قد أحبته دائماً؛ لم يكن هناك أدنى شك بوجود فضيحة.

هاري: فضيحة؟ من قال فضيحة؟ أنا لم أقل ذلك. نعم، أفهم الآن في تلك الليلة عندما قبلتني، أحسست بانطباق الشرك[٨٦]. إن كنت لا تريد إخباري، فيجب أن أسأل أجاثا، فأنا لم أجرؤ على سؤالها من قبل.

واربورتون: أنصحك بإلحاح ألاّ تسأل خالتك ـ أقصد أن لا شيء لديها تخبرك به. لكن يا هاري، لا يسعنا الجلوس هنا كل الأمسية، تعرف؛ عليك حضور احتفال عيد ميلاد والدتك، وسيصل أخواك قريباً. ألن تدعني أخبرك ما يجب أن أخبرك به؟

هاري: حسن، أخبرني.

واربورتون: ما أردت أن أحدثك به يخص صحة والدتك. ما تزال قوية الذاكرة، ونشيطة، مع أنها تبدو حيوية كعهدنا بها ـ فذلك من جراء قوة شخصيتها فقط، وعريكتها التي لا تلين هي التي تبقيها حية: لقد عاشت بانتظار عودتك إلى ويش وود، انتظرتك لتسلمك قياد ويش وود، ولهذا فالأكثر أهمية هو عدم السماح لأي شيء بازعاجها.

هاري: حسن[٨٧]!

واربورتون: إني حزين لأجلك، يا هاري.

كنت أود أن أجنبك المعاناة، الآن تحديداً. لكن هناك سببين

اضطرانى إلى أن أتحدث إليك. الأول هو والدتك، أن تسعدها في ما تبقى لها من العمر. الآخر هو أنت نفسك: إن مستقبل ويش وود مرهون بك. لا أحبذ قول ذلك؛ لكنك تعرف أني صديق قديم للعائلة، وطالما أشركت في أسرار العائلة ـ وتعلم مثلي أن آرثر وجون كانا خيبتي أمل كبيرتين لوالدتك.

جون موضع ثقةٍ أكيدة ـ لكنه ليس ذكياً، وآرثر لا مبالٍ دائماً. وآمال والدتك كلها تتوقف عليك أنت.

هاري: آمال...؟ أخبرني.

هل عرفت والدي عندما كان بعمري تقريباً؟

واربورتون: لماذا، نعم، يا هاري، عرفته طبعاً.

هاري: كيف كان شكله حينذاك ؟ هل كان يشبهني حينها ؟

واربورتون: كان يشبهك كثيراً. هناك فوارق طبعاً: لكن إن أخذنا بالحسبان اختلاف الموضة، وعندما تكون حليق الذقن، فهو يشبهك كثيراً. والآن، يا هاري، دعنا نتحدث عنك أنت.

هاري: لم أرَ أية صورة له. لا توجد له أية صورة.

واربورتون: ما أود معرفته الآن، هو فيما إذا كنت تنام... (تدخل دينمان)

دينمان: سيدي، جاء الرقيب ونتيشل، ويطلب مقابلة سيادتك في الحال، وكذلك مقابلة الدكتور واربورتون، يقول الأمر عاجل وإلا لما أزعجتكما.

هاري: أدخليه في الحال. (تخرج دينمان)

واربورتون: أستغرب ماذا يريد. آمل ألا يكون قد حدث شيء لأي من أخويك.

هاري: لا يمكن أن يحدث شيء لأي منهما، لا شيء يمكن أن يحدث ـ إذا كان الرقيب ونتيشل حقيقياً(٨٨). لكن دينمان رأته. لكن ماذا لو رأته دينمان، ولم يكن مع ذلك حقيقة؟ سيكون ذلك أسوأ من أي شيء قد حدث. ماذا لو رأيته أنت، ثم..

واربورتون: هاري! تمالك نفسك. ربما حدث شيء لأحد أخويك.

(يدخل ونتيشل)

ونتيشل: مساء الخير، يا سيدي، مساء الخير، يا دكتور. كل عام أنت..آه، إني آسف، يا سيدي، لقد ظننته عيد ميلادك، لا عيد ميلاد سيادتها.

هاري: عيد ميلاد سيادتها(٨٩). (يندفع نحو ونتيشل ويمسكه من كتفه) إنه حقيقي، يا دكتور، إذن دعنا نتابع نقاشنا. أنت وأنا وونتيشل. اجلس يا ونتيشل وتناول كاس بورت. كنا نتحدث عن والدي.

ونتيشل: أرى أنك دائم المرح. لا يبدو أنك كبرت ولا حتى عاماً واحداً عما كنت عليه عندما رأيتك آخر مرة، يا سيدي. لكن رقيب المقاطعة لا يبقى شاباً. شكراً لك، يا سيدي، لا أعتقد أن البورت يلائم الروماتيزم.

واربورتون: كرمى لله، يا ونتيشل، أخبرنا ما وراءك. إن سيادته ليس على ما يرام هذا المساء.

ونتيشل: أفهمك، يا سيدي. فلو كان عيد ميلادي لكان هذا وضعي. عفواً، إنني أنسى. لو كان عيد ميلاد والدتي. رحمها الله. مضى الآن على وفاتها عشر سنين. كيف حال سيادتها إن جاز لي السؤال، يا سيدي؟

هاري: لماذا تسأل كثيراً عن سيادتها؟ أتعلم أم أنك لا تعلم[٩٠]؟ أنا لست خائفاً منك.

ونتيشل: أتمنى ذلك، يا سيدي. لم أقصد إقحام نفسي لكن كما ترى، يا سيدي، فلدي سبب وجيه لسؤالي...

هاري: حسن، هل تريد أن أحضرها لك؟

ونتيشل: آه، كلا، يا سيدي، في الحقيقة لا أرغب بذلك كثيراً...

هاري: تقصد أنك تشك في قدرتي. لكني أستطيع أن أفاجئك، أظن أن بإمكاني أن أصدقك.

ونتيشل : توجد صدمة كافية لأمسية واحدة، يا سيدي: وهذا ما أتيت لأجله.

واربورتون: كرمى لله، يا ونتيشل، أخبرنا ما وراءك.

ونتيشل: إنه السيد جون.

هاري: جون!

ونتيشل: نعم، يا سيدي، إنني شديد الأسف. فكرت أنه من الأفضل أن أتحدث معك بهدوء، على أن أتلفن لك وربما أقلق سيادتها. وهكذا أتيت إلى هنا راكباً دراجتي. وكأنني جئت ماشياً. لأن الضباب كثيف جداً، وإلا لكنت هنا أبكر بكثير. تلفنت إلى عيادة الدكتور واربورتون، فأخبروني أنه هنا. وأنك قد وصلت أيضاً. لقد تعرض السيد جون لحادث بسيط على الطريق الغربي، في الضباب، وهو قادم إلى هنا كان يقود بسرعة عالية؛ أظنه اصطدم بسيارة شحن كانت متوقفة عند المنعطف. سنحمّل السائق مسؤولية الأمر: فهو يقول إنه لا يعرف هذا الجزء من المقاطعة،

وتوقف هناك ليستدل على الطريق. نقلناه إلى المستشفى - أقصد، السيد جون. ولحسن الحظ كان الدكتور أوين هناك، واعتنى به؛ وقال إن إصاباته ليست كبيرة، فقط بعض الجروح، ورضّ، سيئين، ويقول إنه سيتعافى في الصباح، على الأرجح، لكن يجب ألا يتحرك الآن. وأصر الدكتور أوين أن تلقي عليه نظرة.

واربورتون: في الحال، في الحال. سأذهب وألقي عليه نظرة. يجب أن نشرح الأمر لوالدتك...

صوت إيمي: هاري! هاري! من معك هنا؟ آرثر أم جون؟

(تدخل إيمي، يتبعها على التوالي فيوليت، آيفى، أجاثا، جيرالد وتشارلز) ونتيشل! ماذا تفعل هنا؟

ونتيشل: آسف، يا سيدتي، لكنني أخبرت الدكتور للتو، في الواقع إنه أمر بسيط، حادث صغير.

واربورتون: إنه جون، يا سيدة مونشنسي، تعرض لحادث؛ وأخبرني ونتيشل أن الدكتور أوين قد اهتم به ويقول أن لا شيء خطير، فقط رض بسيط، لكن يجب ألا يتحرك الليلة. وأنا واثق بالدكتور أوين بخصوص هكذا أمور. ويمكنك أن تثقي به أيضاً. سنحضر جون غداً وسيرتاح هنا لعدة أيام، ولا أشك في أن ذلك هو كل ما يحتاجه.

إيمي: حادث؟ أي نوع من الحوادث؟

ونتيشل: قاد سيارته أثناء الضباب، يا سيدتي. ولا بد أنه كان مسرعاً قليلاً. كانت هناك شاحنة متوقفة حيث يجب ألا تتوقف، خارج القرية على الطريق الغربي.

إيمي: أين هو الآن؟

ونتيشل: فى المشفى، يا سيدتي، طبعاً، لكنه لم يصح بعد. ومن حسن الحظ أن الدكتور أوين كان موجوداً.

جيرالد: سأذهب لأراه، يا إيمي، وأعود لأخبرك عن حالته.

إيمي: يجب أن أراه بنفسي، جهزوا السيارة حالاً.

واربورتون: أمنعك، يا سيدة مونشنسي، بصفتي طبيبك، أمنعك من مغادرة المنزل هذه الليلة. لا يمكنك أن تقدمي إليه شيئاً، والخروج في مثل هذا الطقس وفي هذا الوقت المتأخر ليلاً، لا أستطيع ضمان عواقبه. أنا ذاهب بنفسي. وسأعود وأخبرك بكل شيء.

إيمي: يجب أن أرى بنفسي. أنا لا أصدقكم.

تشارلز: من الأفضل أن نترك الأمر لواربورتون، يا إيمي فمن حسن حظنا أنه موجود هنا، يجب أن ننصاع جميعنا لأوامره.

واربورتون: أكرر، يا سيدة مونشنسي، أنه يجب ألا تخرجي. إن فعلت ذلك، فسأنسحب من متابعة معالجتك. إنك تعطلينني هكذا. ، سأعود فوراً.

إيمي: حسن، لنفترض أنك محق. فهل يسعني الوثوق بك؟

واربورتون: لقد وثقت بي طيلة السنوات الماضية، يا سيدة مونشنسي؛ وليس هذا هو الوقت لتبدئي الشك بي.

هيا بنا، يا ونتيشل. يمكنك أن تضع دراجتك على ظهر سيارتي.

(يخرجان واربورتون وونتيشل)

فيوليت: حسن، يا هاري، أظن أن لديك شيئاً تقوله. ألست آسفاً لأجل أخيك؟ ألست مدركاً لما يجري؟ وماذا يعني لوالدتك؟

هاري: آه، طبعاً أنا أسف، لكن ومما قاله ونتيشل لا أظن الأمر خطيراً. فمشكلة صغيرة مثل رض بسيط لا يمكن أن تغيّر الكثير في جون. فإجازة قصيرة من نوع الوعي الذي يتمتع به جون، لن تظهر إختلافاً كبيراً عليه أو على أمثاله. لو كان واعياً بحق، كنت سأفرح له بأن يأخذ قسطاً من الراحة.

آيفي: قل لي بحق، يا هاري! كيف تقدر على اللاتعاطف هذا؟ ظننتك دائماً تحب جون.

فيوليت: وإذا كنت لا تبالي بما حدث لجون، يمكنك أن تظهر بعض الاهتمام بوالدتك.

إيمي: أنا لا أعرف الكثير[٩١] وكلما كبرت جعلت أفكر كم هو قليل ما عرفته لكني أظن أن تعليقاتكم أكثر غرابة، بما لا يقاس من ملاحظات هاري.

هاري: لا يسع أولئك الناس إظهار مشاعرهم المناسبة إلا عندما لا يرون شيئاً ـ وهكذا، في أية حال، تكون مشاعرهم مناسبة، بقدر ما يشعرون. لا يفهمون ماذا يعني أن تكون مستيقظاً وأن تعيش في عدة مجالات في الوقت نفسه. مع أن المرء لا يسعه الكلام بعدة أصوات معاً. إني أكنّ لجون المشاعر القوية تلك التى تسمونها مناسبة. لكن اللغة التي اخترتها للتعبير هي غير المناسبة فقط. ولن أتكلم لغتكم.

إيمي: كنت تشبه والدك وأنت تقول ما قلته.

هاري: تعالي، لا بد أنك تعبة، سآخذك لتنامي.

(يخرجان هاري وإيمي)

فيوليت: في الواقع أنا لا أفهم سلوك هاري.

أجاثا: أظن أنه من الأفضل أن نترك هاري يرى إن كان بوسعه التواصل مع والدته.

فيوليت: يبدو أني لا أستطيع فهم نفسي الليلة.

تشارلز: لابأس، لا فائدة ترجى من ذهاب أي منا ـ في ليلة كهذه ـ إن ثلاثة أميال مسافة طويلة؛ ثم إننا لا يمكن أن نفعل شيئاً لا يستطيع واربورتون فعله. وإن كان جون أسوأ مما قال ونتيشل، فسيخبرنا واربورتون فوراً.

جيرالد: في الواقع أنا خائف كثيراً على إيمي من الصدمة؛ لكني أظن أن واربورتون، يفهم ذلك.

إيفي: أنت محق جداً، يا جيرالد، الشيء المهم هو ألاّ ندعها ترى قلق أي منا. يجب أن نتظاهر أنه لم يحدث شيء، ونتناول الكعكة ونقدم لها الهدايا.

جيرالد: لكني قلق على آرثر. إنه مؤهل أكثر من جون، للتورط في المشاكل.

تشارلز: آه، لكن آرثر سائق ماهر وبعد تلك الخبرة التي راكمها في بروك لاندز. فليس من المرجح أن يقع في مشاكل.

جيرالد: إنه سائق ماهر. لكنه متهور كبير.

إيفي: ما زلت أتذكر، عندما كانوا أولاداً، كان آرثر الأكثر مغامرة كان جون هو الذي يتورط في المشاكل، ربما فقط لأنه كان الأبطأ. كان دائماً الذي يقع عن الحصان، أو يسقط عن الشجرة ـ وغالباً يسقط على رأسه.

فيوليت: لكن منذ عام أخذني آرثر في سيارته، وقلت له إني لن أخرج معه ثانية أبداً. ولم أكن أود الخروج معه ـ مع أنه كان لطيفاً طبعاً. لكني أظن أن السيارة المكشوفة غير جيدة على الإطلاق: حيث الهواء يلسعك من كل جهة، وتشعر أنك مكشوف للجميع، وأنت جالس فيها، وأنك قريب جداً من الشارع، والجميع يحدقون فيك، وقاد السيارة بسرعة مخيفة. فقلت له إني أفضل أن أمشي: ومشيت.

جيرالد: مشيت إلى أين؟

فيوليت: كان يوصلني إلى تشيلينغهام؛ لكني أوقفته على ما أظن في تشيسويك، على أية حال كانت المنطقة غير مألوفة وتعبت كثيراً حتى وصلت البيت.

وأنا واثقة أنه لطيف، لكني أظنه متهوراً.

جيرالد: أتساءل ماذا تعرف إيمي عن آرثر؟

تشارلز: أكثر مما تريد الإفصاح عنه، كما أظن.

(يدخل هاري)

هاري: أظنها نامت: غريب حقاً كيف يسقط العجائز في النوم بسرعة وسط الهدوء مثل الأطفال، أو مثل جنود تعبين. بدت أكثر شبهاً بإيمي الطفلة. كنتم تعقدون اجتماعاً ـ التحري العائلي المعتاد عن شخصيات أفراد العائلة الصغار؟ أم أنكم منهمكون في تحليل الحادثة الصغيرة، منهمكون في استقراء الكارثة الصغيرة؟ تحاولون التفكر في كل شيء على حدة، تضخمون الأشياء الصغيرة، بحيث يمكن لكل شيء أن يبدو عديم الأهمية،

ومنحرفاً قليلاً عن المسار المتخيل الذي تسمونه طبيعياً. وما تسمونه طبيعياً هو ببساطة غير الحقيقي وغير المهم. كنت كذلك بطريقة ما، عندما كنت أرى حياتي على أنها دمار معزول، وضياع بسيط في عالم منتظم، لكنها راحت تبدو كجزء من خراب كبير[٩٢]، من خطأ صغير، من انحراف كل الناس، في العالم الذي لا أستطيع أن أعيده إلى نظامه.

حسبكم لو عرفتم السنوات التي كان عليّ أن أعيشها قبل أن أعود إلى البيت، قبل ساعات، إلى ويش وود.

فيوليت: لن أعلق على أي شيء تقوله، يا هاري؛ يبدو أن تعليقاتي غير مرغوب فيها في هذه العائلة.

(تدخل دينمان)

دينمان: عفواً، آنسة آيفي، هناك مخابرة خارجية لك.

آيفي: مخابرة خارجية؟ لي أنا؟ لماذا، من يمكن أن يطلبني؟

دينمان: لم يعط اسمه، يا آنستي؛ لكنه السيد آرثر.

آيفي: آرثر! أوه، يا عزيزتي، أخشى أن يكون قد تعرض لحادث.

(تخرجان، آيفي ودينمان)

فيوليت: ما دام يطلب آيفي، فإنني أتوقع الأسوأ.

أجاثا: أياً كان ما عرفته، يا هاري، فيجب أن تتذكر أن هناك المزيد دائماً: فلا يمكننا أن نرتاح لكوننا[٩٣] المتفرجين المتبرمين من الحقد أو الغباء. يجب أن نحاول اختراق العوالم الخاصة الأخرى التي تصنع الإيمان والخوف. فالاسترخاء في المعاناة، هو تملص منها. يجب أن نتعلم كيف نعاني أكثر.

فيوليت: إن ملاحظات أجاثا ثابتة المقاصد.

هاري: أتظنين أني أؤمن بما قلته منذ قليل(٩٤)؟ ما قلته هو فقط ما أريد أن أؤمن به. كنت أتكلم بتجرّد: وأنت أحببت بتجرد. لدي لغزٌ شخصيٌ. فلو كان ما أعانيه خارجياً، ربما أمكنني ببساطة الهروب إلى مكان ما. ولو كان داخلياً ربما أمكنني ببساطة خداعه بمساعدة الدكتور واربورتون ـ أو أي دكتور آخر، والذي سيكون واربورتوناً آخر، إن قررتم تسليط دكتور آخر علي. لكن ما أعانيه حقيقي ويصعب على كلماتكم تلطيفه. آه لا بد من وجود طريقة أخرى للكلام توصلنا إلى مكان ما. أنتم لا تفهمونني. لا تستطيعون فهمي. فليس الرعب في أن تكون وحيداً ـ بل في أن تكون وحيداً مع الرعب. المشكلة في القذارة. يمكنني أن أغسل جلدي، أطهّر حياتي، أفرّغ عقلي لكن القذارة، دائماً، تقبع أعمق قليلاً...

(تدخل آيفي)

آيفي: هل توجد هنا الصحيفة المسائية؟

جيرالد: لماذا؟ ما المشكلة؟

ايفي: ليبحث أحدكم عن آرثر في الصحيفة المسائية .كان آرثر يتلفن من لندن: وكان الاتصال سيئاً، بالكاد استطعت سماعه، وكان صوته غريباً جداً. يبدو أن آرثر أيضاً قد تعرض لحادث. لا أظنه قد أصيب بأذى، لكنه يقول إنه لم يعد قادراً على استخدام سيارته. وقد فاته القطار الأخير، لذلك سيحضر غداً، وقال إنه توجد تفاصيل في الصحيفة، لكنها كلها مغلوطة. وطلب ألا نخبر والدته.

وليت: ما الفائدة من السؤال عن الصحيفة المسائية؟ تعرفين مثلي أنه في هذه المنطقة البعيدة عن لندن من غير المحتمل أن يسأل أحد عن الصحيفة المسائية.

سارلز: انتظرا، أظن أني اشتريت عدد الغذاء قبل أن أغادر شارع بانكراس، فإن اشتريتها فهي في جيب معطفي، سأرى إن كانت فيه. ربما وجدنا فيها شيئاً ما. (يخرج).

يرالد: حسن، لقد قلت أن آرثر مؤهل جداً للتعرض لحادث مثل جون. ولم تكن تلك غلطة جون، لا أعتقد أنها غلطته أبداً. فجون غير محظوظ، لكن آرثر متهورٌ جداً.

وليت: أعتقد أنه يجب حظر سيارات السباق هذه.

عود *تشارلز ومعه الجريدة)*

سارلز: نعم، يوجد تقرير صغير... يسعدنى أن أقول أنه ليس في خطر...

يرالد: لا بد أن الأعداد القادمة ستفصّل أكثر. لكن من الأفضل أن تقرأ لنا.

مارلز: [يقرأ] «الأخ بيير في حادث سيارة»

«الشريف آرثر جيرالد تشارلز بيير، الأخ الأصغر للورد مونشنسي اصطدم هذا الصباح الباكر في الأول من كانون الثاني بعربة موزّع في شارع إيبوري وحطمها، غرّم بخمسين جنيهاً في اليوم، وسحبت منه رخصة قيادة السيارة لمدة عام، وبينما كان يحاول إخراج سيارته من الحادث، اصطدم السيد بيير راجعاً في واجهة دكان. وعندما سئل بيير أجاب. «ظننت البلدة مفتوحة هنا».

جيرالد: أين؟

تشارلز: في شارع إيبوري، قالت الشرطة «إنه وقت وقوع الحادث كانت الشرطة تطارد السيد بيير الذي كان يقود بسرعة ستين ميلاً في الساعة وعندما سألوه لماذا لم يتوقف عندما أشاروا إليه بالتوقف، قال: «ظننت أنكم كنتم تسابقونني»».

جيرالد: هذا ما يصنع منه الشيوعيون رأس المال.

تشارلز: ما زال هناك المزيد «عائلة بيير...» لا، لسنا مضطرين لقراءة ذلك.

فيوليت: هذا ما توقعته. لكن إذا كانت أجاثا ستؤوّل الأمر أخلاقياً، فإنني سأصرخ.

جيرالد: من الصعب جداً أن تشرح هذا لإيمي.

آيفي: المسكين آرثر! إني واثقة أنكم تقسون عليه كثيراً.

تشارلز: في زمني، لم تكن تنشر مثل هذه الأمور في الصحف؛ لكن هذه الأيام، لم يعد هناك أشياء سريّة.

الكورس: في بيت قديم يوجد دائماً إصغاء، ويسمع أكثر مما يقال. وما يقال يبقى في الغرفة، بانتظار أن يسمعه المستقبل، وكل ما يحدث بدأ في الماضي، ويضغط بقوة على المستقبل. الألم في غرف النوم المسدلة الستائر، سواء أكان من الموت أو الولادة، يجمع في نفسه كل الأصوات من الماضي، ويرميها في المستقبل.

الصوت المضاعف ثلاثاً في المرج[٩٥]

صوت جز الحشيش في الصيف

صوت الكلاب والحصان العجوز

صوت التعثر وعويل الألم
صوت قطع الأشجار في الخريف
وصوت الغناء فى المطبخ
صوت الخطوات مساءً في الممر
ولحظة الاشمئزاز المفاجئة
وفصل الألم المكبوت
الهمس، الخداع الصريح
استمرار الظهورات
تجميل العمل البشع
كل ذلك يتواءم ويتشابك معاً، وكله مسجّل.
لا مفر من هذه الأشياء
ونحن لا نعرف شيئاً عن التعويذة
وسواء في أرغوس أو في انكلترا[٩٦]
هناك مجموعة قوانين ثابتة
لا تتغير، في طبيعة القصاص[٩٧]
لا شيء، قط يمكن تقديمه لها،
لا شيء يمكن فعله لأي شيء
والآن حان تقريباً وقت الأخبار
يجب أن نسمع النشرة الجّوية والكوارث العالمية
(يخرج الكورس)

تسدل الستارة

صوت التعثر وعويل الألم
صوت قطع الأشجار في الخريف
وصوت الغناء فى المطبخ
صوت الخطوات مساءً في الممر
ولحظة الاشمئزاز المفاجئة
وفصل الألم المكبوت
الهمس، الخداع الصريح
استمرار الظهورات
تجميل العمل البشع
كل ذلك يتواءم ويتشابك معاً، وكله مسجّل.
لا مفر من هذه الأشياء
ونحن لا نعرف شيئاً عن التعويذة
وسواء في أرغوس أو في انكلترا[٩٦]
هناك مجموعة قوانين ثابتة
لا تتغير، في طبيعة القصاص[٩٧]
لا شيء، قط يمكن تقديمه لها،
لا شيء يمكن فعله لأي شيء
والآن حان تقريباً وقت الأخبار
يجب أن نسمع النشرة الجّوية والكوارث العالمية
(يخرج الكورس)

تسدل الستارة

المشهد الثاني
- هاري - أجاثا -

هاري: سيتعافى جون ويعود إلى ما كان عليه دائماً، وسيكون آرثر قوياً ثانية، بالطبع لن يدوم ذلك طويلاً؛ وكل شيء سيستمر كسابق عهده. فهذه المفاجآت الباردة ستكون من صلب روتين الحياة العادية في ويش وود. جون هو الوحيد بيننا الذي أستطيع تصوّره يستقر هنا ويتخذ من ويش وود منزلاً له، يتزوج زواجاً تعيساً، يتزوج امرأة أغبى، أغبى منه. إنه قادر على مقاومة تأثير ويش ود، لكونه غير واعٍ، ويعيش في حركة معتدلة مع الأحصنة، يقوم بزيارات مناسبة لجيران مناسبين في أوقات مناسبة؛ ويصبح مالك أرض ممتاز.

أجاثا: ماذا في رأسك، يا هاري؟

بوسعي تخمين ما يخص الماضي وما نقصده بالمستقبل(٩٨)، لكن الحاضر مفقود، الحاضر المطلوب لربطهما معاً. ربما تخشى ألا أستطيع فهمك، حاول ألا تتعامل مع الأمر كإيضاح.

هاري: ما زال عليَّ التعرف على معناها بدقة(٩٩) في البداية منذ ثماني سنوات شعرت بالبدء، بذلك الشعور بالانفصال، بعزلةٍ لا برء

منها، لا مناص منها ـ إنها أبدية، أو تعرفك بالأبدية، لأنها تشعرك بالأبدية حينما تدوم. تلك جهنم أولى[١٠٠]. بعدئذٍ جاء الخدر ليغطيها ـ وتلك جهنم أخرى[١٠١] ـ تلك كانت جهنم الثانية في ألاّ أكون هناك، في التحلل من كوني افترقت عن نفسي، عن النفس التي تظهر فقط كعين ترى، طيلة العام المنصرم. لم أستطع أن ألملم نفسي: عندما كنت داخل الحلم القديم[١٠٢]، شعرت بالشعور نفسه أو بفقدان الشعور، كالسابق: الذي ينشر النفور نفسه، أنا لست شخصاً، في عالم لا أناس فيه، بل في عالمٍ مليء بكيانات قذرة فقط.

عندئذ لم أعد خائفاً من تصرفي، لكني شعرت بتكراره مرات ومرات. عندما كنت خارجاً[١٠٣]، لم أستطع التواصل معها قطّ رغم أن لا شيء آخر كان حقيقياً. فكرت بغباء أني إن عدت إلى ويش وود كما غادرتها، فسيعود كل شيء إلى نصابه. لكنها منعت ذلك[١٠٤]، ما زلت مضطراً إلى اكتشاف معناها. هنا كنت أجد بؤساً طال نسيانه، وتعذيباً جديداً، كنت أجد ظل شيء ما خلف طفولتنا الهزلة، كنت أجد بعضاً من أصل البؤس. أهذا كل ما ستريني إياه؟ والآن أريدك أن تخبريني عن والدي[١٠٥].

أجاثا: ماذا تريد أن تعرف عن والدك؟

هاري: لو عرفت، ما كنت لأسألك. وأنت تعرفين ما أود معرفته، وذلك كافٍ. لقد أخبرني واربورتون ذلك، برغم أنه لم يقصد إخباري. ما أريد معرفته هو شيء أحتاج لمعرفته، وأنت فقط من يستطيع أن يقوله لي. أنا واثق من ذلك.

أجاثا: كافحت عدة سنوات لأستطيع الفرار من هنا وعدة سنوات أخرى لأبقى بعيدة. وما يعرفه الناس عني، كمديرة قديرة لأكاديمية الإناث ـ هو المظهر فقط. وهناك منظومة أعمق ـ وهذه ما أثارها سؤالك.

هاري: عندما أعرف، أعرف أني بطريقة ما سأكتشف أني كنت أعرف دائماً. وذلك سيكون أفضل.

أجاثا: سأحاول أن أخبرك. وآمل أن أمتلك القوة.

هاري: ظننتك دائماً القوية بكل ما في الكلمة من معنى، المتحررة من عجلة الإنسانية(١٦). وهكذا تطلعت إليك لتمنحيني القوة. والآن أظنها مجرد مطاردة عامة للتحرر.

أجاثا: ربما عاش والدك ـ أو هكذا رأيته أنا ـ مالك أرض استثنائي، مثقفاً، قارئاً، رساماً، عازفاً على الفلوت، شاذاً عن بيئته وجيرانه في المقاطعة دون أن يهمل واجباته العامة.
أخفى قوته تحت ضعف غير عادي، كان ذلك حياء الرجل الوحيد: وحيث كان ضعيفاً أدرك قوة والدتك. وأذعن لها.

هاري: لم يكن هناك نشوة. أخبريني الآن، من كان والداي؟

أجاثا: أبوك وأمك.

هاري: لم تخبريني شيئاً.

أجاثا: الرجل الذي توفيّ الذي تزعم أنه كان والدك وأختي التي تعرفها بصفتها والدتك: لا غموض في هذا.

هاري: ماذا بعدئذٍ؟

أجاثا: ترى والدتك وكأنها ارتبطت بهذا البيت ـ لم يكن الأمر كذلك

دائماً، كانت هناك سنوات قبل أن تنجح في التوصل إلى تفاهم مع ويش وود، حتى أخذت مكان والدك، ووصلت الذروة حيث ساندتها ويش وود. وهي بدورها ساندت ويش وود. في البدء كان فراغ. رجل وامرأة. زوجان، وحيدان معاً في بيت ريفي منعزل، لثلاث سنوات ودون أطفال، يتعلمان معنى الوحدة. أرادت والدتك أختاً لها بقربها هنا دائماً. كنت الأصغر، كنت حينئذٍ على أبواب التخرج من أكسفورد أتيت مرة في إجازة طويلة. أتذكره، يوماً صيفياً غير عادي الحر، بالنسبة إلى هذه المنطقة الباردة.

هاري: وبعدئذٍ؟

أجاثا: هناك ساعات حيث يبدو أن لا وجود لماضٍ أو مستقبل، فقط لحظة آنية من ضوء موجه عندما تريد أن تحترق. عندما تمد يدك إلى اللهب. يأتيانك مرة واحدة فقط، وأحمد الله، على ذلك النوع، ربما يوجد نوع آخر، أعتقد، عبر كل أحجار التيبت المتكسرة، الشامخة إلى الأعلى بنتوءاتها المدببة، تستلقي سيرة حياة كاملة. لقد اعتقدت بهذا.

هاري: لم أعرف واحدة من الاثنتين.

أجاثا: جاء الخريف مسرعاً، ليس بالسرعة الكافية. لا المطر ولا الريح كانا قد انتزعا والدك من النوم بعد. وجدته يفكر كيف يتخلص من والدتك. أية حبائل ساذجة! لم يكن يناسبه دور المجرم.

هاري: بأية طريقة أراد قتلها؟

أجاثا: أوه، بدزينة من الطرق الغبية، وكل واحدة تستبعد لكونها أكثر

غباءً. وكنت سترى النور بعد ثلاثة أشهر؛ ما كنت لتولد في تلك الفعلة: فأوقفته أنا. لم أستطع أن أصدق لحظة، أنه سينجح في ذلك. لم أرغب بقتلك! كنت ستقتل! وماذا كنت عندئذٍ؟ مجرد شيء اسمه «حياة» ـ شيئاً ما كان يجب أن يكون لي، كما أحسست حينها. معظم الناس ما كانوا يحسّون بتأنيب الضمير ذاك. لو لم يشعروا بغيره. لكني أردتك! وعرفت أنه لو حدث ذلك فكنت سأحمل الموت في الحياة، الموت في رحلة الحياة، موت في رحمي. شعرت أنك لي بشكل أو بآخر! وأنه في أية حال لن يكون لي طفل آخر.

هاري: ونلتني. هكذا جرت الأمور. كل شيء حقيقي لكن بحسٍ مختلف[١٠٧]، حسٍ كان سيبدو عديم المعنى من قبل. كل شيء ينزع نحو المصالحة كما يسقط الحجر، كما تسقط الشجرة، وفي النهاية ذلك هو الاكتمال الذي في البداية كان سيبدو دماراً[١٠٨]. ربما كانت حياتي مجرد حلم[١٠٩] ،حلم عبرني بواسطة عقول الآخرين. ربما حلمت فقط بأني دفعتها[١١٠].

أجاثا: وهذا ما افترضته أنا. فماذا في الأمر؟ ما كتبناه ليس قصة بوليسية عن جريمة وعقاب، بل عن خطيئة وتطهر[١١١]، ربما لم تعرف الخطيئة التي ستتطهر منها، أو خطيئة من هي، أو لماذا. وهذا ما يجب أن تعرفه بالتأكيد قبل عملية التطهر. يمكن أن تصارع الخطيئة وبضراوة في ظلمة مولدها الغريزي، لتطفو إلى الوعي وهكذا تجد النقاء. من الجائز أنك وعي عائلتك التعيسة، طائرها الذي أرسل ليطير عبر لهب المطهر[١١٢]. في الواقع، ذلك

ممكن. يمكن أن تتعلم فيما بعد، أن تتحرك وحدك عبر لهب الجليد، مفضّلاً أن تحل السحر الذي نعاني من خضوعنا له[١١٣].

هاري: انظري، لا أعرف لماذا، أشعر بالسعادة للحظة، وكأنني عدت إلى البيت، هذه لا عقلانية مطبقة، لكن الآن أشعر بسعادة كاملة، وكأن السعادة لا تكمن في الحصول على ما يريده المرء أو في التخلص مما لا يمكن التخلص منه بل في رؤية مختلفة[١١٤]. هذا شبيه بنهاية.

أجاثا: وببداية[١١٥]. هاري، يا عزيزي، أشعر بتعب شديد، كالتعب الذي يشعر به العجوز فقط. الشباب يشعر بالتعب في نهاية العمل. العجوز، يشعر بالتعب في البداية. يبدو الأمر وكأنني كنت طيلة هذه السنين أعيش من رأسمالي، بدلاً من كسب غذائي الروحي اليومي: وأنا عجوز، عليّ أن أبدأ ثانية في كسب معيشتي.

هاري: لكنك لست تعيسة على الأقل؟

أجاثا: ماذا تعني هذه الكلمة؟ أشعر بالتحرر من حمل كنت أحمله[١١٦]، الحمل حملك الآن، حملك حمل كل العائلة. وأنا خائفة قليلاً.

هاري: أنت خائفة! لا أستطيع تصوّر ذلك. أتمنى لو أني عرفت مسبقاً ـ لكن ذلك كان مستحيلاً. الآن فقط بدأت أحصّل بعض الفهم عنك، وعنا جميعاً. كان حب العائلة نوعاً من الالتزام الرسمي، من واجب لا يُرى إلا بإهماله. وعلى المرء أن يؤدي ذلك الدور.
بعد هكذا تدريب، استطعت احتمال هذه السنوات العشر؛ أداء

دور كان مفروضاً علي؛ وعدت لأجد دوراً آخر جاهزاً ـ لأجد الكتاب مفتوحاً، والأسطر معلّمة، والذي هو جاهز للبّس. لكنه غريب جداً: عندما أرى أناساً أقوياء جداً[١١٧]، فقوتهم الظاهرة تخنق قراري. أرى الآن أني ربما أصبحت مولعاً حتى بوالدتي ـ أكثر ميلاً لها على الأقل ـ بفهم الأمور. لكنها ما كانت لتحب ذلك. الآن أرى أني قد جرحت في حرب مع أشباح، لا مع كائنات بشرية ـ لا تملك قوة أكثر مني.

الأشياء التي ظننتها حقيقية تبت أنها ظلالٌ، والحقيقة، هي ما ظننتها ظلالاً خاصة. أوه تلك عزلة كريهة لعقل مجنون! الآن أستطيع أن أحيا علناً. فالحرية ألم من نوع مختلف عن ألم السجن[١١٨].

أجاثا: فقط نظرت عبر الباب الصغير[١١٩] عندما كانت الشمس مشرقة على الحديقة المزهرة: وسمعت في المدى أصواتاً صغيرة وبعدئذٍ طار غراب أسود عالياً. وعندها كنت مجرد أقدام تمشي[١٢] مبتعدة، تنزل ممراً اسمنتياً وسط هواء ميت. مجرد أقدام تمشي وكعب حاد يضرب الأرض. وفي الأعلى والأسفل صدى وضجيج أقدام. وكنت فقط الأقدام، والعين التي تبصر الأقدام: العين غير الرامشة والجامدة الحركة. أعلى وأسفل[١٢١].

هاري: داخلاً وخارجاً في سيل لانهائي لأشكال تهتز في صحراء دائرية مصابة بعدوى من عناقات متعفنة فوق عظم يتحلل، داخل الحركة وخارجها، حتى انكسر القيد وتُرِكْتُ تحت العين الوحيدة فوق الصحراء.

أجاثا: في الأعلى والأسفل، خلال الممرات الحجرية في مشفى فارغ وضخم تنتشر فيه رائحة معقّم، تنظر إلى الأمام، مجتازة نوافذ مشبّكة بقضبان حديدية في الأعلى والأسفل، حتى ينكسر القيد.

هاري: إلى الوراء والأمام، أجرجر أقدامي وسط ظلال داخلية في القفر الدخاني، محاولاً تجنب الأغصان القابضة[١٢٢] والسحلية الضخمة. إلى الأمام والوراء حتى ينكسر القيد[١٢٣]. ينكسر القيد، وتتوقف العجلة وضجيج الآلة، وتنكشف الصحراء تحت الشمس الفضائية للعين الأخيرة. ويطهر الروح هذا الانكشاف المتلىء رهبة. لم أكن هناك ولم تكوني هناك، أشباحنا فقط وما لم يحدث حقيقي تماماً مثل الذي حدث. آه يا عزيزتي، ومشيت عبر الباب الصغير وركضت لألقاك في الحديقة المزهرة[١٢٤].

أجاثا: هذه هي اللحظة التالية. هذه هي البداية. فنحن لا نعبر الباب نفسه مرتين أو نعود إلى الباب الذي لم نجتزه. لقد رأيت الدرجة الأولى: التحرر مما حدث[١٢٥] هو تحرر أيضاً من تلك الرغبة غير المشبعة، المدغدغة في النوم، المخادعة في اليقظة. أمامك رحلة طويلة.

هاري: ليس بعد! ليس بعد! هذه أول مرة أكون فيها حراً من دائرة الأشباح المتشابكة الأيدي، من المطاردين، وأتيت إلى مكان هادىء. لماذا هو هادىء جداً؟ هل تشعرين بنوع من الحركة تحت الهواء؟ أتشعرين؟ ألا تشعرين؟ بتواصلٍ، بحسٍ عميق يوجّه مباشرة إلى الدماغ... لكنه ليس كالسابق.، ليس كالسابق أبداً، ليس مشابهاً...

(تظهر الأشباح)

وهذه المرة لا يمكنك الاعتقاد أني مندهش لرؤيتك. ولن تفكري أني خائف من رؤيتك. هذه المرة أنت حقيقية، هذه المرة، أنت خارجي[١٢٦]، ومحتملة. أعرف أنك جاهزة، جاهزة لمغادرة ويش وود، وأني ذاهب معك. تبعتني إلى هنا، حيث ظننت أني سأنجو منك ـ لا! لقد كنت هنا قبل أن أصل. الآن أرى أخيراً أنني أنا الذي يتبعك، وأعرف أنه لا يوجد سوى خط سير واحد[١٢٧] وقدر واحد. دعينا نكسب الوقت، سأتبعك

(تنغلق الستائر وتسير أجاثا إلى النافذة، كالمسرنمة، وتزيح الستائر، وتفتح درفتي النافذة وتقف حيث كانت تقف الأشباح).

أجاثا: تصنع اللعنة كما يصنع الطفل[١٢٨] .في الحالتين يصبح اللامعقول عملياً دون أن نقصد معرفة مرماه. اللعنة مثل طفل، صنع في لحظة لا وعي، في سرير عارض أو تحت شجرة خمان[١٢٩] وفقاً لطور القمر المقرر.

اللعنة مثل طفل، صنعت لتنمو، لتنضج: اللعنة حدث مقرر، وقرار عارض في غيمة جهل[١٣٠].

آه يا طفلي، يا لعنتي ستنال مآربك[١٣١] ،ستحل العقدة وسيقوَّم الاعوجاج.

(تعود إلى وسط الغرفة)

ماذا كنت أقول؟ أظنني كنت أقول إن أمامك رحلة طويلة. لا شيء هنا تبقى من أجله. فكر بالأمر ككنز أطفال انكشف مكانه: هنا وجدت مفتاحاً مخبئاً في مكان واضح، وسيضيع

منك إن تأخرت. فالحب ينافس القسوة[١٣٢] عند أولئك الذين لا يفهمون الحب.

ما رغبت بمعرفته، ما تعلمته يعني نهاية علاقة، يجعلها مستحيلة[١٣٣] ،أنت لم تقصد هذا، وأنا لم أقصده، لم يقصده أحد، لكن... يجب أن تذهب.

هاري: هل سنلتقي ثانية؟

أجاثا: هل سنلتقي ثانية؟

ومن سيلتقي ثانية؟ فاللقاء للغرباء.

اللقاء لأولئك الذين لا يعرفون بعضهم بعضاً.

هاري: أعرف أني اتخذت قراراً في لحظة وضوح؛ والآن أشعر بالضياع ثانية. أعرف فقط أني اتخذت قراراً تردد كلماتك صداه. أما زلت ملوثاً، لكني أعرف أن للتطهر طريقاً واحدة ـ والتي تقود في النهاية إلى المصالحة. وأعرف أني يجب أن أذهب.

أجاثا: يجب أن تذهب.

(تدخل إيمي)

إيمي: ماذا تقولين لهاري؟ لقد وصل لتوه، وأنت تقولين له أن يغادر؟

أجاثا: سيغادر.

إيمي: سيغادر؟ ومن أنت لتقرري أنه سيغادر؟ أظن أني أعرف تماماً لماذا تريدينه أن يغادر.

أجاثا: أنا لا أريد شيئاً. فقط أقول ما أعرف أنه سيحصل.

إيمي: أنت تقولين فقط ما تريدين أن يحدث.

هاري: آه، يا أمي. لا علاقة لأجاثا بالأمر، أكثر من أي واحد فيكم، فنصيحتي جاءت من مكان مختلف تماماً لكني لا أستطيع شرح ذلك الآن. تأكدي فقط أني أعرف ماذا أفعل، وماذا يجب أن أفعل، ذلك هو الأفضل بالنسبة إلى الجميع. لكن الآن، لا أستطيع شرحه لأي منكم: لأني لا أعرف الكلمات التي أشرحه بها ـ وهذا ما يجعله أصعب ـ يجب عليك أن تصدقيني فقط حتى أعود ثانية(١٣٤).

إيمي: لكن لماذا أنت راحل؟

هاري: أستطيع أن أتكلم لكنك لن تستطيعي سماعي.

أستطيع أن أتكلم بحيث لا تظنين أني أخفي عنك أي إيضاح، أستطيع أن أتكلم لأخبرك فقط أني أردت أن أوضح لك.

إيمي: لماذا مسموح لأجاثا أن تعرف، وأنا غير مسموح لي؟

هاري: لا أدري إن كانت أجاثا تعرف، أو كم تعرف، وأية معلومات تعرفها ـ لست أنا مصدرها... طوال هذه السنة، هذه السنة الأخيرة، كنت هارباً لكن دائماً في جهل من وجود مطاردين غير مرئيين. الآن أعرف أن حياتي كلها كانت هروباً والأشباح تتغذى بي بينما أنا هارب، الآن أعرف أن الملجأ الأخير الظاهر، الملجأ الآمن، هو حيث يقابلهم المرء. تلك هي طريقة الأشباح...

إيمي: لا أحد هنا! لا أحد سوى عائلتك.

هاري: والآن أعرف أن عملي ليس الهروب بعيداً، بل أن أطارد لا أن أتجنب إلقاء القبض عليّ، بل أن أطارد. ما كنت لأختار هذه

الطريقة، لو كان أمامي غيرها! الآن إنها الطريق الأصعب. الطريق الوحيد الممكن. والآن ستقودني. سأكون آمنا معها. لست في أمان هنا(١٣٥).

إيمي: هكذا إذن، ستهرب.

أجاثا: في عالم الهاربين(١٣٦). الشخص الذاهب في اتجاه معاكس يبدو هارباً.

إيمي: أنا أتحدث إلى هاري.

هاري: قسوة ما بعدها قسوة أن يبدأ الآخرون يرونك مجنوناً وأنت لمّا تثق بعد من استعادة عقلك فالأمر قاسٍ عليك يا أميّ والأقسى حقاً هو ألاّ تفهمي.

إيمي: إلى أين أنت ذاهب؟

هاري: لا بد أن أعرف فهذا لم يُقَرَّر بعد. لم أحدد الاتجاهات بدقة بعد. أين يهرب المرء من عالم مجنون؟ إلى مكان ما على الجانب الآخر من اليأس، إلى التعبد فى الصحراء، إلى العطش والحرمان، إلى معبد حجري ومذبح بدائي، إلى حرّ الشمس وقرّ الليل إلى العناية بحيوات أناس ضعفاء، إلى درس في الجهل، في الأمراض المستعصية. هكذا أشياء ممكنة. إنه الحب والرعب مما ينتظرني ويريدني. ولن يدعني أسقط. دع الجدجد يسقسق. جون سيكون السيد. كل ما أملك له. لن يصيبه أي أذى. ما سيدمرني سيكون حياة له، إني مسؤول عنه. لماذا عليّ هذا الاختيار(١٣٧) إنى لا أفهم. لا بد أن الإعداد له كان قائماً باستمرار. وأرى أنه

كان ما أردته دائماً. فمطلب القوة الذي يبدو باهظ الثمن، هو قوة معطاة بسخاء، يجب أن أتبع الملائكة النيّرة.

(يخرج)

تسدل الستارة

كان ما أردته دائماً. فمطلب القوة الذي يبدو باهظ الثمن، هو قوة معطاة بسخاء، يجب أن أتبع الملائكة النيّرة.

(يخرج)

تسدل الستارة

المشهد الثالث

أجاثا - إيمي

إيمي: كنت مجنونة عندما دعوتك ثانية إلى ويش وود لكنني حسبت أن خمسة وثلاثين عاماً وقت طويل، والموت نهاية، وظننت أن الوقت يمكن أن يكون قد أثر في أجاثا ـ لقد نلت منه كفايتي، منذ خمسة وثلاثين عاماً أخذت مني زوجي. الآن تأخذين ابني.

أجاثا: ماذا أخذت؟ لم آخذ شيئاً من ممتلكاتك قط. ماذا حصدت؟ ثلاثين عاماً من الوحدة، وحيدة بين النساء، في كلية نسائية، محاولة ألا أكره النساء، ثلاثين عاماً لأفكرّ فيها، هل تظنين أني أردت العودة إلى ويش وود؟

إيمي: الأكثر جشعاً، أن تأخذي ما لم أملكه قطّ؛ الأكثر إدانة، أن تعيّريني بأني لا أملكه. لو سلبتني ما كنت أملكه، لكنت تركت لي على الأقل ذكرى عن شيء ما أحيا بها. تعرفين أنك أخذت كل شيء ما عدا الجدران، الأثاث، الأراضي، لم تتركي شيئاً ـ سوى الذي استطعت أن أستولده لنفسي، الذي استطعت أن أزرعه هنا. احتفظت به* سبع سنين من أجل المستقبل، شبحاً غير

---

* المقصود هنا أيضاً زوجها (روح ايمي) . م .

مقتنع، ببيته الخاص. ثم ماذا عن الذل؟ ماذا عن انفعالات القشعريرة في غرف النوم الصامتة؟ ماذا عن فرض أبناء على أب غير راغب بهم؟

أتجرؤين على التفكير بتأثير ذلك على المرء؟ حاولي التفكير به. أردت أن يكون لي أولاد، بعدما عجزت عن امتلاك زوج: عندما تركته يذهب. أذللت نفسي. لكن هل أظهرت أي ضعف، أي اشفاق على نفسي؟ كرست نفسي لويش وود؛ حتى إنني دعوتك، لزيارة ويش وود، بعد أن رحل، بحيث لا يمكن أن يبقى هناك إشاعات بشعة. ظننت أني لا أعرف!

ربما كنت كتومة جداً. لكني رأيت دائماً عبره هو*. والآن إنه ابني.

أجاثا: أعرف شيئاً واحداً يا إيمي. إنك لم تتغيري قط. وربما لم أتغيّر أنا. وحتى هذه الأمسية كنت أعتقد أني تغيرت. لكني على الأقل أردت ذلك. والآن يجب أن أبدأ. ولا يوجد ما هو أصعب. لكنك أنت أنت: بالشراهة نفسها لكل ما تعجزين عن امتلاكه لأنك تنفرين منه.

إيمي: لقد رتبت الوضع لنتصالح، بمناسبة وجود هاري، بسبب أخطائه، بسبب تعاسته، بسبب البؤس الذي تركه وراءه(١٢٨). بسبب الخراب، لقد أردتُ طمس حياته الماضية، ولا أملك من أجل مستقبله الناجح سوى تذكيره بسنين طفولته السعيدة في ويش وود.

* المقصود هنا ايضاً زوجها (زوج ايمي). م

أجاثا: النجاح نسبي: إنه ما يمكن أن نصنعه من إفسادنا للأشياء، إنه ما يمكن أن يصنعه هو، وليس ما تريدين أن تصنعيه له.

إيمي: النجاح شيء، وما تريدين أن تصنعيه أنت له شيء آخر. إنني أسميه فشلاً. رغبتك الانتقامية للتملك هي الأقوى بسبب سنين التقشف تلك. منذ خمسة وثلاثين عاماً مضت أخذت مني زوجي والآن تأخذين ابني.

أجاثا: لماذا نتصارع على شيء لا يمكن أن تملكه أي منا؟ إذا لم تكن أي منا قد نالت زوجاً ولا ولداً فإننا لا نملك خلفية للجدال.

إيمي: من نصبّك قاضية؟ ما الذي، من فضلك، يعطيك السلطة لتعرفي ما هو الأفضل لهاري؟ ما الذي أعطاك هذا النفوذ لتحثيه على التنكر لواجبه، لعائلته وسعادته؟ من الذي خطط لإسعاده؟ أنت أم أنا؟ خمسة وثلاثين عاماً أخطط حياته، ثماني سنوات من المراقبة، دونه، في ويش وود ثماني سنوات من المرارة وخيبة الأمل.

أين مشاركتك في كل هذا؟ ما الذي قدمته؟ والآن في هذه اللحظة من النجاح فى مواجهة الفشل، عندما شعرت وتأكدت من استقراره وسعادته. أنت التي أخذت زوجى، الآن تأخذين ابنى. تأخذينه من ويش وود، تأخذينه مني، تأخذينه...

(تدخل مارى)

ماري: المعذرة، يا عمتي. لقد رأيت دينمان للتو، جاءت لتخبرني أن هاري راحل: لقد أخبرها دونينغ، لقد جهز السيارة، ما المشكلة؟

إيمي: تلك المرأة هناك. لقد حثته على ذلك: لا أعرف كيف. كنت دائماً

أحاول إقناع نفسي أنه ليس كوالده، ضعيف الشخصية بين يدي أية امرأة مجردة من الضوابط الأخلاقية لا أملك التأثير عليه؛ بإمكانك أن تجربي، لكنك ستفشلين: فلديها سحر ما ينتقل من جيل إلى جيل.

ماري : هل هاري راحل حقاً؟

أجاثا: إنه راحل. لكن هذا ليس سحري، وليس من فعلي: كل ما فعلته أني راقبت وانتظرت. الأمر عصي على التفسير في هذا العالم، تنحل العقدة في العالم الآخر.

ماري: آه، لكن الخطر يأتي من العالم الآخر!

ألا تستطيعين إيقافه؟ أوقفيه، يا عمتي أجاثا! لا تعرفين ماذا رأيت وما أعرف! إنه في خطر ماحق، أعرف ذلك، لا تسأليني، فأنت لن تصدقي، لكن ها أنذا أقول لك[١٣٩] إني أعرف. يجب أن تبقيه هنا، يجب ألا تتركيه يرحل. لا أعرف ماذا يجب أن يفعل، ماذا يمكن أن يفعل، حتى هنا، بل في أي مكان؟ في كل مكان، إنه في خطر. سأبقى أم سأذهب، أياً كان الأفضل؛ فأنا لا أبالي بما يحدث لي، لكن هاري يجب ألا يذهب، يا عمتي أجاثا!

أجاثا: الخطر هنا، الموت هنا، هنا، وليس فى مكان آخر[١٤٠]؛ لا شك، في أي مكان آخر يوجد الكرب، والفراق، لكن يوجد مولد ويوجد موت. لقد تخطى هاري التخم[١٤١] الفاصل الذي وراءه يختلف معنى الخطر والأمن ولا يسعه العودة، ذلك هو امتيازه. بالنسبة إلى الذين يعيشون في هذا العالم، هذا العالم فقط، أتظنين أني سأتحمل مسؤولية حثِّهم على تجاوز التخم؟ لا أحد يستطيع، ما

من أحد يعرف. لا أحد ممن لديهم أدنى شك في ما يجب أن يوجد هناك. لكن هاري قد اقتيد عبر التخم: ويجب أن يتابع؛ بالنسبة إليه، الموت يقف على هذا الجانب فقط، بالنسبة إليه، الخطر والأمان لهما معنى آخر. لقد أوضحت الأمر. وأنا التي رأيتها يجب أن أصدقها.

ماري: أوه!... هكذا... لقد رأيتها أيضاً!

أجاثا: يجب أن نذهب جميعاً، كل في اتجاهه، أنت، وأنا، وهاري. أنت وأنا، يا عزيزتي، يمكن أن نلتقي ثانية في تجوالنا في التخم المحايد بين عالمين اثنين.

ماري: إذن ستساعدينني ! تتذكرين ما قلت لك هذا المساء[١٤٢]؟ لقد عرفت أني كنت محقة: لقد جعلتني أنتظر من أجل هذا ـ فقط من أجل هذا. أظن أني لم أعن ذلك بالضبط عندئذٍ، لكني أعنيه الآن. طبعاً كان الوقت متأخراً جداً. عندئذٍ، ليحدث لي أي شيء[١٤٣]. كان عليّ أن أعرف ذلك؛ لقد انتهى كل شيء، أظن وقبل أن يبدأ؛ لكني خدعت نفسي. لقد ضيّعت عدة سنوات لم أتعلّم فيها أن المرء ميّت! لهذا يجب أن تساعديني. سأرحل. لكني أظن أنه فات الأوان الآن، لأحاول الحصول على منحة جامعية؟

إيمي: إذاً جميعكم ستغادرونني! امرأة عجوز وحيدة في بيت ملعون. سأترك الجدران تتقوض. لماذا سأهتم بتثبيت القرميد على السطح، لماذا سأصارع الطقس اللانهائي، لماذا سأقاوم الريح؟ لماذا سأتصارع مع الضرائب المتزايدة والإيجارات غير المدفوعة

وعشر الكنيسة؟ لماذا سأطوّر الاستثمارات وأسهر ليالي كاملة، وحسابات دقيقة مع المحامي، والسمسار، والعميل؟ لماذا سأفعل ذلك؟ هذه الأمور لا تهم الجسد الميت، ليزعج نفسه بالعالم العلوي، لتفعل الريح والمطر ذلك. [بينما إيمي تتحدث يدخل هاري بثياب السفر]

هاري: لكن، يا أمي سيكون لديك دائماً آرثر وجون لتهتمي بهما: ليس لأن جون بحاجة إلى الاهتمام به. إنه السيد المقدَّر والمناسب لويش وود، الابن المُرْضي. وبالنسبة إليّ، فإني آخر من تقلقين عليه؛ فلديَّ لعنتي لأطاردها، وأنا في مأمن من الأخطار العادية إذا ما طاردتها، لا أستطيع أن أشرح، لكن هذا هو الأمر، يا أماه. حتى أعود ثانية.

إيمي: إن رحلت الآن، فلن أراك ثانية.

[يدخل، فيوليت، جيرالد، وتشارلز بينما إيمي تتكلم]

تشارلز: أين أنت راحل، يا هاري؟ ما الأمر؟

إيمي: إسأل أجاثا.

جيرالد: لماذا، ما الأمر؟ أين هو رحل؟

إيمي: إسأل أجاثا

فيوليت: لا أستطيع أن أفهم أبداً. لماذا هو وراحل؟

إيمي: إسأل أجاثا.

فيوليت: في الحقيقة، يبدو لي أحياناً أني العاقلة الوحيدة في هذا البيت. إذ سلوككم جميعاً يبدو لي غير قابل للفهم. ماذا حدث، يا إيمي؟

إيمي: هاري راحل ـ ليصبح مبشراً[١٤٤].

هاري: لكن...

تشارلز: مبشراً! هذا لم يحدث قط في عائلتنا! ولماذا بهذه السرعة؟ قبل أن تتخذ قرارك...

فيوليت: لا يمكنك حقاً أن تفكر بالعيش في مناخ استوائي!

جيرالد: لا شيء يعيب المناخ الاستوائي ـ لكن عليك ممارسة بعض التدريبات قبل ذلك؛ المعلومات الطبية هي الشيء الأول. لقد قابلت مبشرين، بما فيه الكفاية ـ بعضهم أشخاص محترمون. وبعضهم خبثاء محترفون. أحياناً يكونون ذوي فائدة كبيرة، عارفين باللغة الأصلية، على الرغم من أن ذلك مربك. لكن عليك تعلّم اللغة وعدة لهجات، ذلك يعني الكثير من التحضيرات.

فيوليت: وأنت تحتاج لبعض التأهيلات الدينية! أظن عليك استشارة كاهن...

جيرالد: ولا تنسَ أنك ستحتاج إلى لقاحات مختلفة ـ ذلك يعتمد على أين أنت ذاهب.

تشارلز: مثل هذا الأمر لم يحدث قط في عائلتنا.

فيوليت: لا أستطيع أن أفهمه.

هاري: لم أقل قط أني سأصبح مبشراً، سأشرح، لكن لا أحدَ منكم سيصدق؛ وإن صدقتموني، فلن تفهموا شيئاً. لن تستطيعوا أن تفهموا لماذا أنا ذاهب. فأنتم لم تروا ما رأيته. لماذا ستجعلونه مثيراً للسخرية هكذا الآن فقط؟ فقط أريد، من فضلكم، تخفيض اعتراضاتكم، قدر الإمكان. يجب أن تعتادوا الأمر، بينما،

أعتذر عن أساليبي السيّئة. لكن إن استطعتم الفهم ستكونون في غاية السعادة لذلك، وهكذا سأقول لكم وداعاً، حتى نلتقي ثانية.

جيرالد: حسنٌ، إذا كنت مصمماً يا هاري، فيجب أن نقبل الأمر؛ لكنها ليلة سيئة، وعليك أن تكون حذراً. هل ستأخذ دونينغ معك؟

هاري: آه، نعم، سآخذه، لستم مضطرين للخوف من كوني في خطر التعرض لحادث مثل الذي تعرض له آرثر وجون: اعتنوا بهما. عنواني يا أميّ، سيكون بنك لندن إلى أن تسمعي مني. وداعاً يا أمي.

إيمي: وداعاً، يا هاري.

هاري: وداعاً.

أجاثا: وداعاً.

هاري: وداعاً، يا ماري.

ماري: وداعاً، يا هاري، اعتنِ بنفسك.

[يخرج هاري]

إيمي: : في عمري هذا فقط بدأت أفهم الحقيقة، حول أشياء فات أوان تصحيحها: ذلك لأني عجوز، ومع ذلك، سأكون سعيدة لو أستطيع معرفتها. لقد أردت دائماً الكثير لأولادي، أكثر ما يمكن أن تعطيه الحياة. والآن أتلقى العقاب على ذلك. جيرالد! أنت أغبى شخص في هذه الغرفة، فيوليت، أنت الأكثر خبثاً بطريقة غير مؤذية؛ لذلك إني أفضّل رفقتكما على الجميع، فقط ساعداني على الوصول إلى الغرفة الأخرى. حيث يمكنني الاستلقاء. وبعدئذٍ اتركاني وحدي.

جيرالد: آه، بالتأكيد، يا إيمي.

فيوليت: أنا لا أفهم أي شيء مما حدث

[تخرج إيمي، فيوليت وجيرالد]

تشارلز: إنه غريب جداً، لكنني بدأت أشعر، الآن بدأت أشعر أن هناك شيئاً ما كان بوسعي فهمه، لو قيل لي. لكني لست متأكداً أنني أريد أن أعرف. أعتقد أنني بدأت أشيخ والشيخوخة تأتيني بلطف الآن. شعرت أنني في أمان كاف؛ والآن لا أشعر بالأمان. وكأن الأرض ستنفتح حتى منتصفها، عندما كنت على وشك أن أعبر البول مال ظننت أن الحياة لا يمكن أن تحمل مفاجآت أخرى؛ لكني أتذكر الآن، أني دائم الاندهاش من كلب البلدغ في البورلينجتون أركيد(١٤٥) ،وماذا لو كانت كل لحظة مثل تلك، إذا كان المرء مستيقظاً(١٤٦)؟ كلاكما تبدوان تعرفان عن هذا الأمر أكثر مني. [يدخل دونينغ، مسرعاً، مرتدياً ثياب السائق]

داونينغ: آه، اعذريني، يا آنستي، اعذرني، يا مستر تشارلز. لقد أرسلني سيادته لأنه تذكر أنه نسي علبة سجائره على الطاولة أوه، ها هاي هناك. شكراً. ليلة سعيدة؛ يا آنسة ليلة سعيدة، يا آنسة ماري. ليلة سعيدة، يا سيدي.

ماري: أتعدني أنك لن تغادر سيادته أثناء ترحاله بعيداً؟

داونينغ: أوه، بالتأكيد، يا آنستي؛ لن أتركه أبداً ما دام بحاجتي.

ماري: لكنه سيحتاجك. يجب ألا تتركه أبداً.

داونينغ: يمكن أن تعتبري ما سأقوله لك مضحكاً ـ لكنه ليس غريباً في الواقع، يا آنستي، عندما تفكرين فيه، فبعد هذه السنين كلها

التي قضيتها معه أظن أني أفهم سيادته أكثر من أي شخص آخر؛ ولدي إحساسٌ خاص أن سيادته لن يحتاجني كثيراً الآن. لا أستطيع أن أعطيكِ أية مبررات. لكن لأريك ما أقصد، برغم أنك لن تصدقيه، لطالما قلت، أن كل ما حدث لسيادته كان فقط نوعاً من التحضير لشيء آخر، لست متحدثاً بارعاً، لكني واثق مما أعنيه. نحن معظمنا نبدو كأننا نعيش وفقاً للظروف(١٤٧)، لكن مع أناس مثله، فهناك شيء ما في داخلهم يُعِدُّ لما سيحدث لهم. وتشعرين به. لذلك أبدو أنني أعرف مسبقاً، متى سيحدث شيء ما، وطبيعي جداً، أن يكون سيادته هكذا. ولهذا أقول الآن، إن لدي إحساساً أنه لن يحتاجني كثيراً، ولن يحتاج أي شخص آخر.

أجاثا: وإذا بدا لك يا داونينغ، أن سلوكه غير عادي أحياناً، فيجب ألا تقلق من ذلك. إنه عاقل تماماً مثلك أو مثلي، إنه يرى العالم بوضوح كما تراه أنت وأنا، إلا أنه رأى أكثر من ذلك بكثير، ولقد رأيناها أيضاً ـ الآنسة ماري وأنا.

داونينغ: إني أفهمك، يا آنستي. وإذا جاز لي قول ذلك، الآن وبعد أن أثرت الموضوع، إني أكثر ارتياحاً ـ إذا كنت تفهمين قصدي. ظننت أن ذلك كان السبب لرحيلنا الليلة. في الواقع، لقد توقعت نصف الأمر، ولذلك جهّزت السيارة. أنت تعنينها، الأشباح، يا آنستي؟ لقد تساءلت متى سيتخلص سيادته منها ـ وهكذا فقد رأيتها أيضاً! لا بد أنها منحتك فرصة! لقد منحتني فرصة في البدء. وسرعان ما تتعودين عليها. طبعاً، لقد عرفت أنها كانت تطارد سيادته، وليس أنا، لذلك استطعت أن أنظر إليها بعين

الرضا، وأنا أتحدث عنها. ولا تحمل معها أية أذيّة، سأفي بوعدي. هل هذا كل شيء، يا آنستي؟

أجاثا: ذلك كل شيء، شكراً، يا داونينغ يجب ألا نؤخرك؛ سيتساءل سيادته لماذا تأخرت كثيراً.

[يخرج دونينغ. تدخل آيفي]

آيفي: أين أنت ذاهب يا داونينغ؟ أين هاري؟ انظر، ها قد وصلت برقية من آرثر؛

[يدخل جيرالد وفيوليت]

أستغرب لماذا أرسلها، بعد أن تلفن. هل أقرؤها لكم؟ كنت أتساءل فيما إذا أريها لإيمي أم لا [تقرأ]

«أعتذر عن التأخير بسبب أعمال في البلدة. أتمنى لك أعياداً سعيدة أخرى، أراكم غداً، أعياداً سعيدة أخرى مع الحب آرثر[١٤٨]» أعني، بعد أن عرفنا بما حدث، هل تظنون أنه يجب إعلام إيمي بهذه البرقية؟

فيوليت: بالتأكيد لا، لا تعرفين ماذا كان يجري هنا، يا آيفي، ولو عرفت لما فهمت شيئاً.

أنا لا أفهم فكيف ستفهمين أنت؟ إيمي ليست على ما يرام؛ وهي تأخذ قسطاً من الراحة.

آيفي: آه، إنني آسفة، لكن ألا تستطيعين أن تشرحي لي؟ لماذا جميعكم تبدون غريبي الأطوار؟ أظن أنه ربما مسموح لي أن أعرف ما قد حدث.

صوت إيمي: أجاثا! ماري! تعالا! لقد توقفت الساعة في الظلام! [تخرج

أجاثا وماري. توقف قصير. يدخل واربورتون]

واربورتون: حقاً! إنها ليلة قذرة أن يخرج المرء فيها. لذلك السبب تأخرت كثيراً. بين الذهاب والعودة. لكن يسعدني أن أقول لكم أن جون يتحسن بسرعة؛ ولم تكن حالته خطرة على الشكل الذي وصفه ونيتشل؛ سننقله إلى ويش وود في الصباح. آمل أن السيدة مونشنسي لم تقلق كثيراً؟ إني حريص على طمأنتها. لكن ما المشكلة؟

[تدخل ماري]

ماري: دكتور واربورتون!

واربورتون: اعذروني.

[تخرج ماري والدكتور واربورتون]

الكورس: نحن لا نحب النظر من النافذة نفسها لنرى منظراً مختلفاً تماماً. لا نحب أن نصعد سلماً، ونكتشف أنه ينزل بنا إلى الأسفل. لا نحب أن نخرج من باب، ونجد أنفسنا وقد عدنا إلى المكان نفسه. لا نحب المتاهة في الحديقة، لأنها تشبه كثيراً المتاهة في العقل. لا نحب ما يحدث عندما نكون مستيقظين، لأنه شبيه جداً بما يحدث عندما نكون نياماً. نحن نفهم أمور الحياة العادية(١٤٩)، نعرف كيف نشغّل الآلة، ونستطيع عادة تجنب الحوادث، إننا مؤمّنون ضد الحريق، وضد السرقة والمرض، وضد انخفاض الضغط، لكن ليس ضد عمل الله. نعرف تعاويذ ورقى مختلفة، وأشكالاً قليلة من الشعوذة، والكهانة وقراءة الكف، وصفات ضد الأرق وآلام الظهر، وضياع النقود. لكن

دائرة فهمنا هي منطقة محدودة جداً. وباستثناء عدد محدود لأهداف محض عملية، فنحن لا نعرف ماذا نفعل؛ وحتى، عندما نفكر في ذلك، فنحن لا نعرف الكثير عن التفكير. ماذا يجري خارج الدائرة؟ وما معنى حدوثه؟ ما الذي يكمن متربصاً وراء الأكمة ووراء الصخور العالية[١٥٠]؟ ووراء الغلاف الجوي العازل[١٥١] وخلف القمر المبتسم؟ وماذا يُفعل بنا؟ وماذا نكون، وماذا نفعل؟ لكل سؤال ولكل هذه الأسئلة لا توجد أية إجابة مقنعة. لقد عانينا أكثر بكثير من خسارة شخصية ـ لقد أضعنا طريقنا في الظلام.

آيفي: سأبقى حتى بعد الجنازة: هل ستبقى بطاقة سفري إلى لندن صالحة؟

جيرالد: لا يسرني انتظار الصباح حتى ألتقي بجون وآرثر.

فيوليت: يجب أن ننتظر حتى تقرأ الوصية. سأبرق برقية في الصباح.

تشارلز: أخشى أن عقلي ليس كما كان ـ أو هل كان؟ ـ ومع ذلك أعتقد أنه كان بوسعي أن أفهم.

الجميع: لكن يجب أن نكيف أنفسنا مع اللحظة الراهنة: يجب أن نفعل الشيء الصحيح. [يخرجون]

[يدخل من باب واحد، أجاثا وماري، تضعان طربيزة: من باب آخر، ندخل دينمان تحمل كعكة عيد ميلاد وعليها شموع مضاءة، تضعها على الطاولة. تخرج دينمان: أجاثا وماري تمشيان ببطء خلف بعضهما حول الطاولة، باتجاه دوران عقارب الساعة. ومع

كل دورة تطفئان شموعاً عدة وهكذا حتى تقولا آخر كلماتهما في الظلام!

أجاثا: اللعنة تتقدم ببطء[١٥٢] لتكمل إثمارها. لا يمكن تسريحها، ولا يمكن تأخيرها.

ماري: لا يمكن حرف مسارها. إن محاولة حرفه فقط تورط الآخرين في يوم الحساب.

أجاثا: اللعنة سلطة لا تخضع للعقل. لكل لعنة نهجها الخاص ،طريقتها الخاصة بالتطهر. اتبع اتبع.

ماري: لا تمارس تأثيرها في النهار ولا فى هذا العالم، حيث نعرف ماذا نفعل. اتبع اتبع

أجاثا: بل في ظلمة الليل وفي العالم الآخر حيث الشبكة التي نسجناها تشبكنا إلى بعضنا: بعضاً. اتبع اتبع.

ماري: اللعنةُ تكتَب على الجانب السفلي للأشياء خلف المرآة المبتسمة وخلف القمر المبتسم. اتبع اتبع.

أجاثا: هذه طريق الحج[١٥٣] إلى التطهر، طواف وطواف حول الدائرة يكتمل السحر، وهكذا تُحلُّ العقدة، ويستقم المتصالب، ويُقومَّ المعوّج، وتنتهي اللعنة بالشفاعة، بالحجيج، بأولئك الذين يفترقون في اتجاهات عدة لأجل انعتاقهم الخاص، وفي ذلك الافتراق يمكن أن يرقدوا في سلام.

تسدل الستارة

الاخيرة

هوامش المسرحية

تعليقات وشروحات

الفصل الأول

المشهد الأول:

إيمي، آيفي، فيوليت (أجاثا) مونشنسي. في رسالته إلى السيدة جيوفري فابر في ٢١/شباط/١٩٣٨/ أجاب إليوت بوضوح على تساؤلها من أين جاء بهذه الأسماء.

قال إليوت: «من مقطع شعري اقتطفه براونينغ»:

آيفي، فيوليت، ماذا تفعلان هنا بزهوركما وبراعمكما في طقس الربيع الدافىء، تخفيان أذرع مونشنسي وڤير؟

مونشتسي وببير يمتلكان هذه الميّزة، أنه لم توجد أسماء متابهة لأسمائهما في بوركربيراج. لكن توجد خمسة أسماء للدكتور واربورتون في الدليل الطبي، في كل البلدة (على الرغم من أن لا أحد بينهم حائز على شهادة الـ م. د. من كامبريدج) وذلك يقلقني.

اقتبس براونينغ هذه الأشعار كاستهلال لمدخل مسرحية (عيد ميلاد كولومب ١٨٤٤)؛ وهو يقتطفها من السير جون هانمر من

(فراسيبولد قصائد أخرى ١٨٣٩) ويتهجى براونينغ اسم مونشنسي (MONCHENCI) لا MONCENCI كما أنها ترد في مسرحية إليزابيثية مجهولة اسم المؤلف (شيطان إدمونتون المرح ١٦٠٨) التي من المرجح أن إليوت قد اطلع عليها. وفي هذه المسرحية يرد اسم مونشنسي كما يورده إليوت (MONCHENCI).

* لا تفتح دينمان الستائر فحسب، بل تلفت الأنظار إليها. لأن الأشباح المتخيلة ستظهر وراء زجاج النافذة فيما بعد. فمجرد دخول دينمان يجعل الستائر مهمّة.

* تلوم إيمي تقدمها في العمر، بما في ذلك صحتها المعتلة التي تربطها بويش وود ، لكنه الخريف، فالصيف يبدو بعيداً جداً. عندما كانت شابة، لم تكن لديها مخاوف من أن الحياة في ويش وود قد تنتهي، من أن الزمن سيجري إلى الأبد من فصل إلى آخر، عاماً بعد عام، ولا شيء سيتغير؛ إن ويش وود وأهدافها ستستمر بسكينة، لكنها الآن تفتقر إلى هذه الثقة. الكثير من فلسفة إليوت للزمن يكمن في هذا الخطاب.

لقد صور ذلك في قصائده المتتالية، العودة الدائرية للسنين، والفصول، التي يبدو أن لا مفر منها، رغم أنه لا معنى في هذا التكرار اللامتناهي ولا هدف محدد بالمقارنة مع آلام سويني.

ميلاد ، جماع، وموت...
ذلك كل شيء، ذلك كل شيء، ذلك كل شيء
ميلاد ، جماع، وموت
صباح مساء ظهيرة ليلاً

في الصخرة (افتتاحية الكورس)

أوه أيها التكرار الأبدي لفصول محدودة
أيا عالم الربيع والخريف، الميلاد والموت!

جريمة قتل في الكاتدرائية (افتتاحية الكورس)

الآن أخاف اضطراب الفصول المستقرة... الخ.

لا مجال (يبدو أنه يحاول أن يفترض أولاً) لفرط عقد دورة الزمن العقيم، لكن هذه الإجابة المعطاة في الصخرة (افتتاحية الكورس، الفصل الثاني)

عندئذ جاءت، في لحظة مقررة سلفاً، لحظة في الزمن وخارج الزمن...
لحظة في الزمن لكن الزمن قد خلق خلال هذه اللحظة:
لأنه دون معنى لا وجود للزمن
وتلك اللحظة من الزمن تعطي المعنى.

إنه يشير، بالطبع، إلى لحظة تجسد المسيح وإلى حياة وتعاليم يسوع. يبلغ تعريفه للزمن ذروته وأقصى تطرفه في قصيدة بورنت نورثون (Burnt Norton) التي سنشير إليها فيما بعد.

فى هذا الحديث الافتتاحي نرى إيمي التي كان هدفها الرئيسى إبقاء ويش وود على حالها دون تغيير إلى الأبد، لقد هزها خوفها العميق من توقف الزمن؛ ذلك أن روح الطبيعة الارستقراطية الرزينة، العملية، شبه الوثنية، تهتز للحظة مع إحساس بالطرب ـ وهو ضعف لم يسمح له بالظهور غالباً ـ بأن تعاقب الفصول، والنهار الدافىء والليل الهادىء يمكن أن يتوقف فجأة فى الظلام؛

لقد ذهب العمر بثقتها بنفسها وثقتها بالاعتماد على تكرارية العالم نفسه. وكلماتها الأخيرة في المسرحية تظهر أن الخوف قد سيطر عليها ثانية، بقوة نهائية، الخوف من الموت:

أجاثا! ماري! تعالا!

لقد توقفت الساعة في الظلام.

في بدايتها تكمن نهايتها. فلسفتها عن أبدية وثبات دورة الحياة في عالم ويش وود من أجل ويش وود ـ مقارنة مع فلسفة انفصالها عن حب الأشياء المخلوقة، التي تحملك إلى ما وراء الزمن في اتحاد مع إرادة الله الأبدية، إنها باتجاه هذا الانفصال. المدفوع إليه هاري، خلال سياق المسرحية، النابع من أحساسه بالإثم المستيقظ حديثاً. تينك المنظومتين من القيم المتصادمة ـ إيمي وهاري، التي تسيطر على المسرحية والتي اصطفت ضد بعضها البعض منذ البداية.

(١) آيفي: أكبر الخالات في ويش وود، تدرك بعمق تناقضات الحياة أمامها ـ كون أموال العائلة أنفقت أساساً على ويش وود ـ لكنها مصممة على الاحتفاظ بكرامتها وتكتمها؛ حتى تؤكد سلطتها ورأيها ـ هاري يجب أن يستخدم جنائنياً جديداً. ماري لا تعرف كيف تصفف الزهور. «مخالفة الرأي» ربما تكون هي تعبيرها المفضّل. وتحب أن تعتقد أن الجيل الجديد هو جيل متفسخ دون أدنى شك. حرص إليوت أن يجعلها هزيلة باهتة البشرة، ذابلة، عانس متكبّرة، ليس بدون تعاطف داخلي حميمي بالتأكيد، إذا أخذ بعين الاعتبار الموت ـ في ـ الحياة الذي توجب عليها أن

تعيشه. غايتها الدرامية الأساسية هي أن تظهر عدم فهمها المطبق (تشارك فيه كل كورس الخالات والأعمام) لكل ما يدور حولها.

(٢) فيوليت: تتميّز عن آيفي بكونها أكثر دماثة وعناداً. تحسب نفسها أكثر ذكاء من آيفي، وهذا يظهر كثيراً في «إنها أكثر خبثاً بطريقة غير مؤذية» كما تقول إيمي. مستعدة للاعتقاد بأن زوجة هاري كانت مدمنة كحول وأن موتها كان قضاءً وقدراً. إنها أكثر سلبية تجاه «السوقية» من آيفي، على سبيل المثال ومن أولئك الذين يعلم الله من أين جاءت أموالهم، (أي التجار، لا الورثة) والذين كانوا يذهبون إلى جنوب فرنسا ليستحموا ويرقصوا وهم يرتدون قطع ثياب صغيرة جداً: كم هو معيب أن تركب سيارة مكشوفة، وسط الشارع، حيث يحدق فيك الجميع! كم هو كريه أن تتحدث عنك الصحف! (لا يستطيع المرء هنا أن يتجنب نزعة التعاطف) مهما حدث فعلى المرء أن يفعل الشيء الصحيح في مواجهة الحياة وأخطارها المخيفة (وفاة زوجة هاري مثلاً) أفضل شيء هو التظاهر أنه لم يحدث أي شيء. ومن حين لآخر تقول جملة جيّدة تراعي فيها النبرة الخطابية.

مسند الكرسي القارس البرودة والشاي القوي البارد ـ
الشاي الهندي السيئ المغلي القوي البارد.

(٣) تشارلز: الأكثر حميمية، الألطف والأقل غباءً في كورس الخالات والأعمام.

أعزب مولع بحياة النوادي مع رفاق المدرسة القدامى؛ يحب

الأحصنة، الكلاب، والبنادق في القرية ويحب أن يتناول كأساً من الشيري في نادٍ دافيء في المدينة.

خبير في اختيار المآكل والخمور ويعتقد أن الجيل الشاب لا يعرف ولا يهتم بما يأكل أو يشرب يظن أنه يستطيع مساعدة هاري في إعادة ملء مخزن خموره. يتمتع بحكمة دنيوية معقولة وبعض معرفة ـ النفس ـ الحقيقية؛ على سبيل المثال يخبرنا أن الكثير من شؤون حياته الماضية تضغط بثقل على صدره الآن وعندئذ في ساعات الصباح وعندما نصل إلى الجريمة، لا أحد يعرف ما يمكن أن يفعله حين يكون هناك شخص ما يريد التخلص منه. لقد فهم أنها كانت رغبة هاري في أن يتخلص من زوجته وما جعله يعتقد أنه قتلها. يفهم أن فيوليت قلقة على وضعها كأخت لإيمي وبالنسبة إلى سلوك هاري الغريب، يعتقد أنه يمكنه فهمه، فيما لو شُرح له، لكنه ليس واثقاً أنه يريد ذلك. بعض الأوهام خطيرة ومن السيئ أن نتدخل فيها، لكن على المرء أن يأخذ الثور من قرنيه من حين لآخر؛ يفتخر بنفسه أنه لا يمكن أن يُصدم، لكنه يعترف في النهاية أنه لا يشعر بالأمان، ويصرّح أنه ما زال قادراً على الإحساس بالدهشة. هذا طبعاً إشارة إلى أن مخيلته ما زالت حيّة، وأنها تنسجم مع رغبته بفعل الخير عموماً، وقد صُدِم بالتأكيد برغبة هاري في أن يصبح مبشراً، لم يصبح أحد في العائلة مبشّراً من قبل؛ وكثيراً ما كان مندهشاً من الكلب البلدغ في بيرلنيجتون أركاد...

(٤) جيرالد: كولونيل أنجلو هندي متقاعد، يفضّل الشرق حيث يوجد

خدم أفضل ومناخ لا يقارن. مثل فيوليت يحتقر التجارة وأولئك الذين يتعيشون من مساهماتهم في خطوط الطيران، لكنه على عكسها يرى أن الجيل الجديد يضم فى صفوفه بعض نماذج الرجال الجديرين بالاحترام. يمتلك شيئاً من حكمة محافظة مرقعة؛ يعتقد أن على العائلة أن تشجع هاري وتجعله يشعر أن ما حدث لا قيمة له؛ وبعد كل ذلك فإن هاري (هكذا يظن) قد تلقى علاجه (أي أنه عانى من زواج كارثي ،لكنه تحمله) والأفضل أن يتزوج ثانية. وإن كان هاري سيصبح مبشراً في المنطقة الاستوائية، فإن المناخ ليس سيئاً (لكن عليه أن يأخذ لقاحاً) ولا شيء يعيب في أن يصبح مبشراً. فهو نفسه قد عاش حياة حافلة بالأحداث، بمواقف عصيبة على الجبهة الشمالية؛ لكن سلوك هاري ـ يخيفه ويحيّره: «يحفظنا الله! لم أفكر قط أنه سيكون بمثل هذا السوء».

جماعة الكورس: على عكس الحشد، الذي يكون مستواه العام أقل من مستوى العضو الأدنى مستوى فيه، فالكورس مجتمعاً أكثر وعياً لذاته وأنجح في تصوراته من أي فرد من أفراده. يعرفون أنفسهم أنهم معاقون في أعماقهم، على حافة التجربة فيما يتجاوز قدراتهم، أمام سلطة إيمى، فى مواجهة اللامألوف. يعرفون الشعور بالعجز (ممثلون هواة لا يعرفون أدوارهم) في اللحظة التي يمكن أن يصبح الخاص فيها عاماً؛ يعرفون أنهم خائفون من كل ما يحدث وما قد يحدث، حتى إنهم يعرفون أن الماضي على وشك الحدوث وأن المستقبل قد توطد تماماً منذ مدة

(جزء من فلسفة إليوت عن الزمن والأبدية) ويعرفون، باختصار، أنهم قادرون على التأمين على حياتهم ضد الحريق، لكن ليس ضد عمل الله وهكذا يتعرى القلق المبهم للأدرية في الغرور الفاقع لمؤسس ويش وود، والإدعاءات الاقطاعية وبسخرية من هذه الأخيرة، يهاجم إليوت الحياة في ويش وود على أنها صورة أخرى للموت ـ في الحياة، في الحضارة الغربية الذي نراه أيضاً في «البلومسبري» (الإزهار المطمور) خلفية بروفروك، الطبقة اللاأخلاقية اللندنية غير المسماة كخلفية «لآلام سويني»، الخلفية العالمية الموطن «للأرض الخراب»، القميص السياسي الفاشستي ـ الشيوعي كخلفية «للصخرة»، ويأس نساء كانتربري في «جريمة قتل في الكاتدرائية».

(٥) تشعر ماري أنها فقدت شبابها، إن لم يكن حياتها أيضاً. انظر مدخل هامش الفصل الثاني، ويجرحها جيرالد بدماثته اللبقة.

(٦) تظن إيمي أن هاري، الأرمل الآن، هو على وشك العودة إلى ويش وود. ويمكن أن يتزوج ماري بعد كل ما جرى. كما تقول أيضاً «لا أريد أن تتوقف الساعة فى الظلام». الزواج بين هاري وماري سيخلّد سلالة ويش وود؛ وبذلك تمنع الساعة من التوقف في الظلام.

(٧) وفاة زوجة هاري قد حرره أخيراً، محض حظ، ليعود إلى ويش وود، ولم تكن لزوجته أية علاقة بويش وود.

(٨) تفترض فيوليت أن أجاثا تقصد أنه من المؤلم على هاري أن يعود إلى ويش وود، بسبب سنوات التغرب الثماني التي أبعدته عن

العائلة، التغرب الذي خلقته زوجته، الميّتة الآن وأن يعيد اعترافه للجماعة، بما يتضمن اعترافه أنه كان مخطئاً بزواحه من هكذا زوجة، سيكون مؤلماً. طبعاً أجاثا لا تعني شيئاً من هذا القبيل؛ وإن تفوقها الكبير وجدانياً وفكرياً، بالمقارنة مع وجدان وفكر أختها الكبرى، يتضح في كلامها لاحقاً عندما تشرح المعنى الحقيقي لملاحظتها.

(٩) تعني أن هاري لا يمكن أن يشفى من سعادة طفولته البريئة في ويش وود (شاي الصباح، العطل المدرسية، الاستعراضات الجريئة على الحصان العجوز) التي كانت ماضيه الحقيقي، لأن ماضيه المزيّف (السياحة في المناطق الاستوائية مع زوجة لا تتعاطف معه ولا مع ماضيه الحقيقي) لا يمكن الشفاء منه أبداً، تسببت له بجرح لا يلتئم، وصنعت منه رجلاً آخر. وهذه الفكرة متضمنة في حديث أجاثا التالي.

(١٠) لقد تغيّر هاري، ضاعت براءته. وبراءته ستقابله في كل ركن حين عودته، لتذكره بالذي افتقده إلى الأبد. وهذه لن تكون عودة مظفرة إلى البيت.

تبدو أجاثا وكأنها تقدم معرفة حدسية عما سيحدث لهاري، حتى قبل أن يظهر على المسرح ويخبرها. وهذا يخدم الهدف المزدوج بإعطاء أجاتا، امتيازاً، نفاذ البصرة في مسائل روحية. وفي نفس الوقت، تحضير الجمهور لما سيأتي بهذه السردية التقريرية. ذلك هو ماضيه الحقيقي (براءة طفولته) هي ما يجب أن يكون مستقبله قد بُني عليه؛ وهذا ما سيحدث في المشهد الطويل الذي

يجمعه مع ماري، تساعده ماري على اكتشاف الحقيقي في نفسه. تجلب له «أخبار عن باب ينفتح على ممر، ضوء شمس وغناء»؛ إلى ذلك الحد ترمم في داخله البراءة والأمل، يقف في ضوء الشمس مرة أخرى لكنه لن يبقى هناك، سينطلق من هناك، من تلك البراءة وضوء الشمس من ماضيه الحقيقي، إلى الحياة الجديدة التي ستقدمها له ملائكة الضمير.

(١١) هذه نكتة أكاديمية فجة من النوع الذي عندما يقال فإن واحدة مثل أجاثا تأمل ألا يوجد شخص آخر ذكي كفاية ليفهمها؛ لكن هنا على أية حال، فهمها أكاديمي آخر هو ف. و. ماتشيسن، في وقت مبكر (١٩٤٧) وسجلها في كتابه (إنجازات ت. س إليوت، الطبعة الثانية، ١٩٤٧)، والزاوية المريحة، كما يعرِّفها هي اسم قصة قصيرة للكاتب هنري جيمس، يعود بطلها في زيارة لبيته القديم وهناك يلتقي مع نفسه القديمة.

(١٢) هذه أيضاً صدى آخر من قصة هنري جيمس. تفترض أن الزمن مثل جبل لا نهائي يمكن أن يطوى هنا وهناك ويصنع دائرة، وهكذا تتشكل نقطة الاحتكاك ويجمع الماضي والحاضر معاً.

(١٣) لا تعرف أجاثا بعد شيئاً عن الأشباح، ولا تشير هنا إليها عن وعي، وما تقصده هنا، هو (استخدام عبارة تقليدية) الهياكل العظمية في خزانة حياة رجل ناضج التي (أو يمكن أن تكون) كشفت له على حين غرّة بكل رعبها عن لقائه مع نفسه السابقة. في الوقت نفسه، تتضمّن كلماتها (غير المعروفة لها) معنى مزدوجاً وتساهم في تهيئة المتفرجين لرؤية الأشباح.

(١٤) راجع الهامش (٤).

(١٥) راجع الهامش (٢).

(١٦) إيمي مخطئة هنا. ذلك أن أجاثا في الواقع قابلتها لأن هاري قد دعاها إلى زفافه. إيمي (التي إما أنها لم تُدعَ، أو أنها رفضت تلبية الدعوة) لم تعرف بالأمر.

(١٧) هذا تعليق ساخر من قبل أجاثا موجه إلى الجمهور. وتضيف بتهكم غاضب كم تحرص العائلة على تزييف الواقع باتفاقها على التظاهر بأن لا شيء قد حدث وبتحضير وجوه مزيّفة لتقابل هاري سيكون لديك الوقت لتحضّر وجها تقابل به الوجوه التي تقابلها، كما يقول بروفروك، في موقع قد تم تجهيزه من قبل قوى أعلى من الخالات والأعمام الذين يظهر غباؤهم تحت أضواء المصابيح الكهربائية الصغيرة لذكائهم. حدس أجاثا يخبرها (و يخبر الجمهور) أن لحظة عظيمة، قررت ـ مسبقاً في خطة أعلى (العالم حول الزاوية)، هي على وشك الدخول في حياة هاري. مثل هكذا تحذيرات يمكن أن تصلنا غامضة ومخيفة، عندما، في آب ١٩٦٣، كنت أناقش مع السيد إليوت استخدامه للصور الغريبة لتمثيل أحداث خارقة في «جريمة قتل في الكاتدرائية»، قال ـ وقد سجلتها كملاحظة في الكتابة في الوقت نفسه ـ «الإحساس بالرعب في أحلام غريبة هو أكثر أهمية من المعنى الحرفي للصورة المقدمة» حفيف الأوراق الشائكة لشجرة عيد الميلاد تعطي الانطباع بوجود لا مرئي (كلام الريح في شجرة عيد الميلاد اليابسة) والتصورات التي تتبعها ما هي إلا إيحاءات تلك

اللحظات عندما تعمق تجربتنا في العالم العادي بدافع شعور بالإحساس بشيء ما يأتينا من ما ورائها، الإحساس بكوننا مراقبين أو مزارين، أو أننا في حضرة كائن من طينة مختلفة، يجعل الشعر ينتصب واقفاً أو يكرمش الجلد في حديث الكورس في الصفحات التي تلي كلام الخالات والأعمام والذي يكشف عن أنفسهم التي تنكمش من إحساسها بأن زيارة من ذلك النوع على وشك الحدوث، ويتوقون إلى أمانهم التقليدي.

(١٨) في غياب التعليق المسرحي الوصفي، نستطيع أن نستنتج من الحوار الذي يلي دخوله أنه في حالة توتر شديد على حدود الهيستريا. لا مبالياً بكل الترحيب التقليدي الذي قدّم إليه، نراه يحدق في النافذة برعب وكأنه قد رأى أشياء مرعبة وراءها، بعدئذٍ يندفع عبر الغرفة إلى قرب ستائر النافذة، لينال توبيخاً ليّناً من أمّه على هذا التصرف. لكن لكونه في حالة لا تعبر عن الكياسة؛ إنه يواجه واقعة خارقة بكل قواها وهي مجهولة له تماماً؛ فهذا ليس وقت الادعاء. تماماً كتوقعنا الكياسة من (مكبث) عندما يرى شبح بانكو.

(١٩) شعر هاري أنه ملاحق ومراقب من قبل مطارديه. شعر بانعكاس لوثته يحدق فيه عبر عيون الأشباح. إن تخيّل العين عملية مستمرة خلال المسرحية، فهي تحدث في المشاهد الثلاثة للفصل الأول، وتحدث مرتين في المشهد الثاني للفصل الثاني. وأصل هذه التخيلات هو فكرة كليّة وجود الله فوقنا أو خارجنا. وفي أنفسنا مراقباً متكلماً من خلال ذلك الصوت الخفض للضمير؛ وهذا جذره في المزامير (المزمور ١٣٩).

يا إلهي، أنت أختبرتنى وعرفتني...
فهمت فكري من بعيد، مسلكى
ومربضي دريت وكل طرقي عرفت

ذلك أن إليوت عبّر عن الأشباح بمصطلحات مسيحية، وهذا ورد ذكره في رسالة وجهها إلى مارتن براون ضمنّها مقتطفاً من كتاب (إنجازات ت. س. إليوت ١٩٤٧) للسيد ف. ك. ماتشيسن:... الأرواح المنتقمة (Furies) هي أدوات سماوية وليست مجرد كلاب جحيم... وهذا يبرر لنا الظهور الثاني للأشباح، أكثر تبجيلاً في دورها كمبعوثين للسماء، لتقول له أن الطريق الوحيد للخلاص في التطهر والقداسة. لقد أصبحوا «كلاب السماء». وأجاثا تفهم هذا بوضوح، مع أن هاري لم يفهمه إلا في لحظات... الآن «كلاب السماء» هي إشارة إلى قصيدة فرانسيس تومبسون الشهيرة (كلب السماء)، نشرت أول مرة عام ١٨٩٣، وهى أيضاً قصيدة حول مطاردة الروح من قبل حب الخير المخيف في القصيدة. المطارد هو المسيح. تلك الأشباح هي أدوات إلهية لهداية هاري إلى الحياة المسيحية النقيّة والمفيدة. الهدف الأساسى في المسرحة؛ ويؤكد حضورها على النظام الخارق كواقع أسمى، بواسطته يُصنع رجال دين من رجال فانين. وبقدر ما تفهم هذه اللحظة باعتبارها الهدف الأساسي في المسرحية، فإن تطبيق التحليل النفسى، طبعاً أكثر منه كلحظة دينية، تقدم لنا لعبة استقبال ممتعة كان إليوت طبعاً مطلعاً على التحليل النفسي، وقد اختار عملياً كرسي محلل نفسانى ليصل إلى غايته فى مسرحيته التالية (حفلة الكوكتيل).

(٢٠) بحر السوندا مضيق بين سومترا وباتافيا.

(٢١) حضورها (إثمه) جعل حتى أغنية العندليب، أكثر جمالاً وسلامة من أغاني العصافير، ورمزاً تقليدياً للحب الرومانسي، تبدو مشوّهة. إنها مناسبة لتشير إلى رابطة أخرى بين هاري، سويني، وأوريستا فى هذه الإشارة ـ الطيرية. انظر سويني وسط العنادل في مجموعة قصائد إليوت:

العنادل تغني قرب
دير القلب المقدس،
وغنّت داخل الغابة الغاضبة
وعندما صاحت أجاممنون،
وتركت دموعها المصفّاة تنسكب
لتلطخ الكفن المخزي المتيّبس

(٢٢) ... فجأة يخرج هاري من حالته الهيستيرية ويتذكر لباقته.

(٢٣) هذا ضرب نموذجي من عقل هاري الذابل، إنهم لم يهرموا لكن يبدو أن الحياة قد هجرتهم.

(٢٤) جهدهم الملحوظ لدفع الحوار بعيداً عن موضوع وفاة زوجة هاري يرى بوضوح أن الأمر قد قرر مسبقاً. لقد «تآمروا لاختراع» هاري «لم يتغيّر» تماماً مثل ويش ود، هاري عائد إلى المنزل، وكأنه في عطلة. قارن ذلك مع نيّة جيرالد الطيبة عبر اقتراحه الأحمق في الفصل الأول «دعوه يشعر أنه في بيته...» لكن لم يعد ثمة وجود لشخص من نوعية هاري.

(٢٥) يستطيعون فهم حادثة وفاة زوجة هاري، وهذا بحد ذاته غير ذي

قيمة أبداً؛ فكل امرئ سيموت عاجلاً أم آجلاً، لكن ما قد حدث هو في سياق سريان اللعنة على العائلة، يضرب جذوره بعيداً في العمق، والآن، تجسّد أخيراً لهاري في مطاردته من قبل كائنات فوق طبيعية. ذلك هو الأمر الهام بالنسبة إليه، لكن الناس الذين لا خبرة لهم بوقائع خارقة لا يتوقع منهم تلمس تفاهة شكليات غرف الاستقبال والعالم العادي، عالم الولادات، الموت والزواج، بالنسبة إلى رجل تورط فجأة في «الصراع الأبدي بين الخير والشر».

(٢٦) كابوس الإثم الروحي الشخصي في عالم مشوّه لا يرى فيه هاري أية إشارة خلاص.

(٢٧) العفن الأخلاقي في عالم فاسد لا يمكن أن يعالج بذلك النوع العملي الذي تعتمده الخالات ويفهمه الأعمام: «نحن نفهم أمور الحياة العادية... نحن محصنون ضد الحريق... ضد انخفاض الضغط، لكن ليس ضد أعمال الله».

(٢٨) يتكلم هاري بالرموز محاولاً أن ينقل لسامعيه التجربة الكابوسية التي استيقظ عليها في التصورات التي يظنون أنهم قادرون على فهمها. إنه يصوّر بيتاً قديماً (كما يمكن أن يكون ويش وود) بالرشوحات التي تجعله نتن الرائحة (رشوحات تستعصي على عمال الصحة) وتأزف ساعاتها في ساعات الفجر الباكرة، مدركاً الخوف المسيطر في غرف النوم القديمة (فيها، ربما، حدثت أشياء كثيرة منذ زمن طويل). هذا تصوّره للعالم (كما يراه الآن) الذي يسوده التفسخ بسبب الخطيئة (مثل رائحة

كريهة، مثل كرب ضخم) ذلك الذي لا برء منه. إنها أيضاً صورته عن نفسه، مفرطة الذاتية، يشعر بإثمه الشخصي (الدافع إلى قتل زوجته) خارج حدود الشفاء.

(٢٩) يظن هاري أن سامعيه، الخالات، والأعمام، أناس لم يحدث لهم شيء. «من الماضي تستطيعون أن تروا فقط ما هو ماضٍ...» إن سامعيه قادرون فقط على تلقى أحداث متتالية في «زمن ليس هو الحاضر دائماً» ليس ذلك الموجود أبداً (الوجود الكلى للشر) ذلك هو ما يحدث، «تلك هي المشكلة».

(٣٠) (من السطر ٣٠٢ ـ ٣٣٨) رؤية هاري لواقع ـ كابوسي تتصاعد عبر هذا الحديث الطويل فى تصعيد شعري إلى ذروة وأزمة اعترافه الفظ بلغة نثرية. ترسم تصوراته سلالة من كائنات سقطت أو تاهت في الصحراء، في اللااتجاه، عميت من غيوم الدخان، أذهلها التبدل السريع للضوء والظلمة، ولا مبدأ لديها تهتدي به، بينما طيلة الوقت ينفذ إلى بؤسهم إحساس عميق بخوائهم الداخلي.

(٣١) الألم الشخصى يخدّر جزئياً الإحساس العام بالمعاناة، وهناك أيضاً الحقيقة وهى أن ما تفعله هو فعل أوتوماتيكي ولا تستطيع التحكم به، على الرغم من أنك يمكن أن تراقب نفسك وأنت تقوم به.

(٣٢) انظر المقدمة، الفقرة (٦). إنه يتحدث عن لطخة الخطيئة.

(٣٣) لا يستطيع أن يتحدث عن تجربة شاملة كهذي إلا بمصطلحات عامة، وصف دقيق لعمل لا يمكن أن ينقل ما يحاول وصفه ربما

يردد صدى شيء ما من إحباط سويني من اللغة، في محاولة لوصف مشاعر مجرم، عندما ينفجر صائحاً «علي أن أستخدم كلمات عندما أتحدث إليك»! لكن لا توجد كلمات لوصف مشاعر ذاتية في كارثة عامة كهذه.

(٣٤) اعتبر هاري أنه وزوجته متسكعان دونما هدف أو اتجاه في قفر روحي نتن لا مناص منه، ما خلا لحظة العنف (قتلها) ـ وسيلة مثل التي استخدمها اوريستيا وسويني للهرب من مشكلاتهما؛ قتل زوجته سيكون عملاً لا حس فيه مثلما كان الزواج بها، ما عدا ذلك الارتياح المؤقت لكونه تخلص منها «أي رجل ينبغي عليه، يحتاج، يريد مرة في حياته، أن يقتل امرأة».

(٣٥) يغيّر هاري استعارته، إنه الآن يرى نفسه «مقيّداً إلى عجلة من نار»، مثل الملك لير*، إن الاتجاه المعاكس الذي تدور فيه العجلة سيكون نوعاً من استراحة مؤقتة.

(٣٦) إن العاطفة البليدة في هذا السطر متعمدة. في رسالة إلى السيدة فابر في ٨/آذار/١٩٣٨ أو (١٩٣٩) كتب إليوت: ف. ف. مورلي... هي موضوع «الدفع» ـ يظن أن الفعل مترافق مع سخرية كبيرة. لكن التزامن مع التوافه والقذارة هو ما أريده؛ ولا أستطيع أن أرى أي فعل آخر سيؤدي ذلك. أضف إلى ذلك أني أريدها أن تترك غير مؤكدة فيما إذا قد قتلها حقيقة أم لا؛ (ودفعها من على ظهر السفينة) هو بالضبط أسهل شيء تتخيل أنك فعلته. إن أنت سمحت أو أطلقت النار أو خنقت شخصاً ما

* انظر الهامش (١).

فلا مجال للخطأ في ذلك. لهذا فأنا نفسي لا أعرف هذه المسألة.

(٣٧) قارن هذا مع السيدة مكبث «مع ذلك من كان سيظن أنه في جسم الرجل العجول ذلك الكمّ من الدماء؟»

(٣٨) من ناحية (يقول) لن تكون معه ثانية لأنه قد قتلها؛ من ناحية أخرى فهي ستبقى معه إلى الأبد، غير مقتولة ولا يمكن قتلها. من ناحية أخرى هي لم تكن في القمرة عندما عاد إليها، من ناحية أخرى، أيضاً، كانت كليّة الحضور في ذهنه.

(٣٩) في رده هذا على كلام تشارلز عمه اللطيف المريح، يحاول هاري أن يصف تلك السيطرة المطلقة للإحساس بالشر الذي يراه مسيطراً على العالم قاطبة، وليس فقط في ضميره هو محتضناً عملاً بحد ذاته؛ إنه السرطان الذي يؤثر على القدرات الإنسانية ـ تصور آخر للخطيئة الأولى. يخبر هاري عمه تشارلز أن الجريمة عمل شخصيٌ يمكن شرحه كوهم، أو حتى كحادثة وحيدة لا يمكن الشفاء منها، بل إنها تنبعث من شرط عام من خراب لا محدود.

(٤٠) يرى البعض في هذا رمزاً لطقس تطهّري، مقتبساً من التراجيديا الإغريقية.

(٤١) يشير هاري إلى أنواع من خوف الأطفال من الضجيج الغريب ومن الأشباح في البيوت القديمة، والتي يقول الراشدون الأغبياء أنها غير موجودة، لكن خالة ذكية ومتعاطفة مثل أجاثا يمكن أن تشرح الأمر دون أن تخيف الطفل. إنه يفكر دون شك في حدث ما في طفولته، قدمت له أجاثا تفسيراً مريحاً له.

(٤٢) للمرة الثانية يظهر العم تشارلز تفهمه.

(٤٣) تقول أجاثا إن استشارة الدكتور واربوثون هى خطوة ضرورية بالنسبة إلى إيمي ما دامت العائلة تعتقد أن هاري من النوع الذي يمكن للطبيب معالجته؛ لكن بما أنه ليس كذلك، وهو في المنطقة فوق الطبيعية (على حدود المستحيل) فهذه «الخطوة الضرورية» عديمة الجدوى. إنها تتطرق للنقطة نفسها فيما بعد عندما تقول «هذا لا علاقة له على الإطلاق».

(٤٤) لئن يبدو داونينغ أشبه بسائق حقيقي فلنعتبره كملاك حارس في هيئة إنسان، مثل الملائكة التي نراها في مسرحية «حفلة الكوكتيل». إنه يجمع بين البلاهة والحنكة، بين الفعالية والإخلاص؛ إنه يفضِّل الاهتمام بسيارة هاري، لتبقى جاهزة لرحيله على الرغم من أنه قد وصل للتو، على أن يثرثر مع السيدة باكل في المطبخ بأحاديث ودية: يشعر المتفرجون أن هناك أخيراً شخصاً ما عاقلاً يمكن الوثوق به، إن وصف داونينغ لما حدث على ظهر السفينة (عندما صعدت زوجة هاري إلى ظهر السفينة) يقبله الجمهور بالغريزة، برغم ما كتبه إليوت في رسالته إلى السيدة فابر، (انظر الهامش ٣٦) أظن أن القارئ يمكن أن يوافقه أيضاً.

داونينغ هو أحد الثلاثة، باستثناء هاري، المؤهلين لرؤية الأشباح، الآخران هما ماري وأجاثا. بل إن داونينغ يراها حتى قبل أن يراها هاري؛ هؤلاء الثلاثة يحبون هاري. وإذا كانت الأشباح تظهر فقط لعيون المحبين، فهذا إلحاح قوي إلى أنها، برغم منظرها المخيف، موجودة لمصلحة هاري.

في مسرحية اسخيلوس المرجعية، الشخصية المقابلة لشخصية

داونينغ هي بيلاوس رفيق اوريستيا الذي لا يفارقه أبداً في المسرحية (الاوريستيا) لكن حيث يتحدث بيلاوس هناك مرة واحدة فقط، نرى داونينغ هنا كثير الكلام، فالشبه بينهما ليس كبيراً.

في الإخراج الأول، لعب روبرت هاريس دور داونينغ، وفي إخراج آخر كان السيد فيكتور لوكاس، الذي كتب إليه إليوت:

إن تجسيدك للشخصية على المسرح بدا لي دقيقاً في جوهره حيث تجسّد داونينغ بحسه المرح غير الفضولي وبطاقته غير المحسوسة التي تميّزه عن أي شخص آخر. يوجد أيضاً، كما أظن انفصال واستقلالية مؤكدين. إنه في النهاية، نموذج إنسان عصري وميكانيكي ماهر أفضل منه فرّاش تقليدي للمدرسة القديمة. لن يتحطم قلبه عند انفصاله عن سيده. لكن من المرجح أنه قادر على بدء حياة عملية بفتح ورشة صغيرة ومحطة تزويد بالوقود في الضواحي.

(٤٥) العبودية الفانية تلك التي نتعرض فيها إلى مكاره الحياة، لا بد أن نكون عرضة للمهانة، للألم والموت؛ كل امرىء يشعر أنه يجب أن يكون الاستثناء، الناس الآخرون يمكن أن يعانوا من أحداث بشعة، لكن بالتأكيد لا يمكن أن تحدث للمرء نفسه؟

وبالطريقة نفسها عندما نذهب إلى الخارج، الأماكن التي نذهب إليها لنتجوّل مع السيّاح، لكننا لا نعتبر أنفسنا سياحاً.

المشهد الثاني:

من المعتقد أن ماري بلغت الثلاثين وتشعر أنها أضاعت عمرها ولا

تنتمي لأي جيل. إنها ابنة عم إيمي، أحضرت إلى ويش وود لتزوجها لهاري، لكن الخطط القديمة للأم المتسلطة لم تناسبه. ومع أنها ناسبت ماري إلا أن ذلك كان عبثاً. لم يغظها الأمر، فهي تبدو لطيفة، ذكيّة، وطيّبة، على الرغم من أنها في أعماق قلبها غير سعيدة؛ لقد بقيت في ويش وود لأنه بدا لها أن لا بديل عن ذلك. الآن، ولدى عودة هاري، انتعشت آمالها، وترتيبها لباقة الورد يرمز إلى ذلك. المشهد الذي يجمعها مع هاري (الفصل الأول. المشهد الثاني) يتصاعد عاطفياً حتى يغدو مشهد حب، وتستيقظ مشاعر هاري تجاهها كامرأة، لكن يجب ألاّ يسامح بسهولة (راجع المقدمة الفقرة (٤)) تترك ماري وحيدة، دونما عزاء لكنها متفهمة لذلك، في نهاية المسرحية، وتواجه كل الاحتمالات البشعة للحياة كما تفعل أية انثى، كما تصف ذلك أجاثا بحيوية. تطلب من أجاثا أن تساعدها على أن تصبح إنسانة جديدة، ومع ذلك تخشى أن يكون قد فات الآوان، إنها الشخصية التي نتعاطف معها أكثر من الشخصيات الأخرى في المسرحية وشكراً للتعاطف الذي يثيره حبها في الجمهور، حبها الذي لم تشتك منه.

(٤٦) أي عندما ماتت زوجة هاري.

(٤٧) انظر الهامش (١٩).

(٤٨) آسفة على زوجة هاري.

(٤٩) لقد آذى نفسه بزواجه من امرأة لا تناسبه، امرأة لا يحبها، تزوجها ليهرب من إيمي وخططها المستقبلية، خصوصاً خطتها

لتزويجه ماري. وهذا كان قاسياً على ماري ويساعدنا على فهم إدراكها الحالي بضرورة مغادرتها لويش وود أخيراً: لا تستطيع أن تواجه وجودها في البيت نفسه مع رجل تحبه وهو لا يبالي بها. تنصحها أجاثا بألا تهرب. وتقول لها إن شجاعتها الآن ليست أكثر من خوف وكبرياء.

(٥٠) حدس أجاثا يقول لها بأن هاري واقع في قبضة قوى تجربة خارقة.

(٥١) عاد هاري على أمل أن يجد الأمان في الحياة البسيطة، الحياة الحقيقية للحظات سعيدة في طفولته في ويش وود، وأن يهرب من ظلال الإثم والعالم الملوث، ولكن ربما (يقول هو) هذان العالمان متماثلان. فالأخير ينمو ويكبر في رحم الأول، ولا مجال للخروج أو العودة إلى الوراء.

(٥٢) هنا يبدو هاري أنه يعرف، ولا يعرف أن المخطط كان أن يتزوج ماري ويستقر في ويش وود بإيحاء والدته. وربما سؤاله «ماذا كان المخطط»؟ هو مجرد كلام لبق يراعي شعور ماري، كأنه يريد أن يقول لها أنه لا يعرف ماذا كان دورها في مخطط والدته. وهذا سيجعل من سلوكه السابق أقل إيلاماً. وهو يستعجل استحضار المناسبات التي سعدا بها معاً في طفولتهما، حتى عندما كانا يمتلكان سراً ما كانا ليشاركا به أحداً.

(٥٣) ربما خُدِعَ هاري في تفكيره أن لا أمل له؛ فماري مثل أجاثا قادرة على رؤية دخيلته بوضوح، ويشرق أمل هاري في نهاية المسرحية.

(٥٤) إن لم يكن هناك سوى الحلم بالحياة، فالحلم الأكثر واقعية هو الحلم الذي يخافه أكثر، وذلك هو الحلم الذي بهتت فيه الألوان الزاهية، والعين تكيّفت مع ومض الكابوس، ترى كل الأشياء في أشكال رعب: الحجر ينقلب ضفدعاً (ضفدعي) بارداً لزجاً، منفراً. غصن أجرد تساقطت أوراقه كلها (لاورفى) يبدو كأفعى(أفعواني) تتدلى من شجرة. إنها رؤية الروح المولودة ـ مرتين (راجع المقدمة الفقرة (١٨) هذه الكلمات صعبة جداً على أغلبية المتفرجين، وغالباً ما تحذف هذه الصفحة عند إخراج المسرحية.

(٥٥) إن الرؤية الكابوسية للحياة ليست أكثر حقيقية (هي تقول) من الوهج ـ فوق ـ رؤية العالم.

(٥٦) يجب التشديد على هذه الجملة «لكن في هذا العالم» المقصود بها أنه في عالم حياتها العادية في ويش وود، تحيا الآمال على نحو غير متوقع، بالرغم من أننا لا ندركها حتى تكشف عن نفسها. (هذه الولادة الجديدة هي صلب المسرحية بالنسبة لهاري انظر الهامش (١٥٥)).

(٥٧) كابوسه المتكرر حول طبيعته المنحلّة في الشر.

(٥٨) (من السطر ٢١٤ ـ ٢١٦) هذه الكلمات البسيطة هي في لب أصعب ما يمكن شرحه. يبدو هاري يقول إن مراقبيه الذين يحس بهم يطاردونه (والذين لم يرهم عملياً) خبثاء جداً (بما يتضمن ذلك) من شر كبير ولن يسمحوا له بالحصول على العزاء بدخول ماري ومشاركتها له عالم كوابيسه التي يعيش معها. وهو في

هذا، وكـمـا نرى في الحـال، مـخطىء كليـاً؛ لأنـه وبقليل من السخرية الدراميـة، عندما (في نهـاية المشـهد) تظهر الأشباح أخيراً، تراها ماري بوضوح تام مثلما يراها هاري، لكنها تتظاهر بعكس ذلك، حتى أنهـا تقـول له «لا أحـد هنا»: وتقـول ذلك لتـهـدئتـه فـقط لتـشـعـره أنه يعـاني من الأوهام فـقط (انظر الهامش(٦٨)).

لكن ماري لا تستطيع مشاركته عالم كوابيسه، عـالمه الخاص (يقول هاري) ليس أفضل، إنه يتكلم عن عـالم وويش وود، ذلك العـالم مـا زال يمثل الموت ـ في ـ الحـيـاة الذي هو منه أصـلاً، والصعوبة الحقيقية في هذه الصفحة تكمن في جملة هاري (لقد شاهدت ذلك) وهذه تؤكد كما يبدو أن هاري يعرف أن مراقبيه (الأشباح) قد تسببوا له بكابوس ويش وود بقدر ما تسببوا له بكابوس حياته الزوجية. لكن كيف يستطيع أن يعرف ذلك؟ ما الذي يجعله على أية حال يفترض أنها كانت ذات صلة مع ويش وود؟

أظن أن هذه يمكن أن تكون مـثـالاً على فـائض المعلومـات لدى المؤلف الذي يعرف كل شيء عن واحد من شخصياته، نوع من «الرشح» الذي سمح به ليمرر بواسطته إلى الجمهور الإحساس بلعنة ويش وود، الافتقاد إلى الحب، هذا الشعور الذي ما زال هاري يجهله، لكنه موجود في جذر إثم العـائلة؛ البيت الذي يشعر فيه بغرابة، إنه مشبع بالشرّ نفسه، وإن يكن بطريقة مختلفة، كما هي بقية العالم. هذا الشر في هذه النقطة من

المسرحية، يربط مع الأشباح. وهنا يحدس هاري أن الأشباح مرتبطة بطريقة شريرة، مع ويش وود. إلى ذلك الحد الذي تجسد فيه الإثم الذي يطارده بسببه (إثم العائلة كلها، كما تعتقد أجاثا) إن حدسه صائب، لكن ذلك يجعله يبدو أنه يعرف أكثر مما يستطيع أن يعرف، في هذه النقطة من المسرحية. أجاثا هي الوحيدة التي تفهم اللعنة المهيمنة على العائلة، وطبيعة الأشباح، وتعاملها مع هاري ومعها، وهي تشرح ذلك للجمهور عندما تقول لهاري:

أنت وعي عائلتك التعيسة

أنت طائرها المرسل ليطير عبر لهب المطر.

إن عالم ماري مسيطر عليه من قبل إيمي، ويمكن أن نفترض معرفة هاري بذلك. وإن كان التعريف التالي الذي يقترحه(٢) السيد جروفر سميث أن الأشباح، في هذه المنطقة من المسرحية (قبل ظهور الأشباح الأول) يجب أن تربط مع إيمي، عندئذٍ يكون حدس هاري قد حقق الترابط دون أن يحدده عملياً، الأشباح ارتبطت بوالدته، وأفسدت عالم ماري مثلما أفسدت عالمه، وذلك «جزء من عملية التعذيب» الجميع متورط في موقف كريه لا مناص منه. إن الربط بين إيمي والأشباح يوازي طبعاً وضع كليمنسترا في الأوريستيا، لأنها هي (أو بالأحرى شبحها) الذي تدعوه لمطاردة اوريستيس.

(٥٩) يبدو أن ويش وود وعدت ماري بزواج سعيد، لكنها سرقته منها عندما دفعت هاري للزواج في مكان آخر.

(٦٠) طريقة ماري في التمييز بين الولادة ـ مرتين والولادة ـ مرة واحدة انظر مقدمة المسرحية الفقرة (٨).

(٦١) فإن هذا مع «ذلك التحطم المفاجىء لشلال الحديد».

(٦٢) لقد كذبت عليها الأصوات، منّتها بالوعود بحب لم يتحقق قط.

قارن هذا مع قول إليوت في قصيدته،« الأرض الخراب»، الجزء الأول

ـ دفن الميت ـ
نيسان أقسى الأشهر، مزهراً
الليلك من الأرض الميتة، مازجاً
الذاكرة مع الرغبة، منيراً
الجذور المنتفخة بمطر الربيع
يبقينا الشتاء دافئين، مغطياً
الأرض بثلج منسي

نسمع صدى فكرة الثلج البارد الذي يبقينا دافئين في فكرة ماري بتصوّرها «العشب السام تحت الثلج» قارن ذلك مع:

ماذا يفعل نوفمبر المتأخر
بالربيع المضطرب
... زهور متأخرة امتلأت بالثلج المبكّر

وماري مثل زهرة من هذه الزهور.

(٦٣) هذه حقيقة من الطقوس الإغريقية ـ الأسطورية القديمة والتي يفكّر بها إليوت قليلاً، ويفكر أيضاً، بالطبع، بالطقوس المسيحية التي تحتفل بعيد الصليب والقيامة في عيد الفصح.

(٦٤) إن لغة هذه الصورة تركت على هذه المحادثة ما يشبه لمسة الحس

الغنائي الذي تصاعد ليرقى بروحَيْ المتكلميْن العمليَّتينْ، إن ماري تتحرك في نوع من الغشية أو الرؤية لما يحدث لهاري ـ الألم المفرح لولادته الجديدة. طبيعته الأرضية (يرمز إليها بالجناحين الرطبين لذبابة أيّار وتشوّه قدم الأرنب البريء) عليها أن ترتفع إلى ارتفاعات مؤلمة. ووقع قدم الأرنب طويلة وضيقة مثل قدمه. قارن ذلك مع المثل الذي اقتبسه ريتشاردسون في الكلاريسا) «قدم أرنب أفضل من لا شيء».

(٦٥) انظر المقدمة الفقرة (٤).

(٦٦) عندما عرف زوجته السابقة لم يكن قد بدأ الولوج في حالة التحوُّل التي هو فيها الآن والتي تجعله شخصاً آخر. الحادث في لحظة غير حقيقية في حياته الماضية وضعه بين الأشباح (مخلوقات شريرة كما كان يعتقد وما زال) ـ الحادث الذي قتل فيه زوجته، قبل أن يظهر عليه التغيير، وقبل أن يبدأ هاري الجديد يولد.

(٦٧) «نيكر وفيلي» تعني اشتهاء الجثث. يؤكد هاري، بهيستيرية أن الأشباح تتغذى على نفسه الميتة، ولا يحق لها مطاردة هاري الجديد ولكنها لن تتركه (إنها لن تذهب).

(٦٨) نعلم فيما بعد أن ماري قد رأت الأشباح، وتلك هي اللحظة الوحيدة في المسرحية التي نستطيع فيها رؤيتها، (ما لم نفترض أنها رأتها خارج المسرح، وهذا عبثي) من الواضح، كما أوضحت سابقاً، إنها تتظاهر الآن فقط بأنها لم ترها، ظناً منها أنها بذلك تساعد هاري بتأكيدها أن الأشباح مجرد أوهام يعاني منها

مؤقتاً. لكن هاري يفهم ذلك بطريقته، إنها أغبى من أن تراها. ويظن، أنها قد خذلته.

(٦٩) بالنسبة إلى فكرة أنه ما زال هناك أمل في أن يولد من جديد؛ يعتقد في النهاية أنها غبية، غير قادرة على مشاركته تجربته، ويبتعد عن الانجذاب الذي كان قد بدأ يحسه تجاهها، كامرأة. انظر المقدمة، الفقرة (٤).

(٧٠) هناك عنصر غباء في خطيئة العائلة ـ الخطط الساذجة التي وضعها والده لقتل والدته (إيمي) وغباء هاري في زواجه من المرأة غير المناسبة لا لسبب سوى ليهرب من ويش وود. بالطبع هاري لا يفكر بعناصر الغباء هذه فيه وفي والده ـ بل يحسها في المراقبين كجزء منهم، ويستطيع المتفرجون أن يروها كجزء من شخصيته.

المشهد الثالث:

(٧١) آرثر وجون لا يظهران أبداً، إلا أن اقحامهما في الأحداث يفيد في خلق لمسة كوميدية وقليل من التشويق. إن غباءهما وانعدام حسهما بالمسؤولية يضفيان على المسرحية حيوية عندما يصبحان مادة للحديث، ويخلقان نوعاً من الشوق لحضورهما على المسرح. وقد استخدمت هذه الطريقة المسرحية في مسرحية جورج ومارغريت، كوميديا غرفة استقبال شهيرة كتبها جيرالد سافوري وفيها ينتظر وصول جورج ومارغريت، خلال المسرحية كلها، وأخيراً يعلن أنهما على وشك الدخول إلى المسرح عندما تسدل الستارة للمرة الأخيرة.

(٧٢) خلف هذه المسرحية يبدو أن هاري يعني ما يسميه الكسندر يوب

«هذا المرض الطويل حياتى» (رسالة إلى اربوثنت). مجرم عانى من سرطان لا برء منه.

(٧٣) لقد أصاب الدكتور واربورتون قلب الهدف دون أن يدرك ذلك. يعتقد هاري أنه مجرم (قتل زوجته) ويعاني من سرطان (الإثم) الذي هاجمه. بل يذهب في القول إلى حد «السرطان هنا»، (أي في جسد شخص ما). «الجريمة كانت هناك» (أي أنها حدثت في مكان ما، حدثت في الماضي، خارج نفس شخص ما).

(٧٤) يفترض هاري أن المجرم لا يمكن أن يصدق أنه يقترف جريمة حقيقية؛ إنها تشبه كثيراً شيئاً ما حدث في الحلم، مقارنة مع «آلام سويني»:

لم يعرف إن كان حياً وإن كانت الفتاة ميتة.
لم يعرف إن كانت الفتاة ميتة وإن كان هو حياً.
لم يعرف إن كان كلاهما حيين أو كانا ميّتين.

(٧٥) انظر المقدمة الفقرة (٨) يبدو أن فكرة الخلاص المسيحية لم تصل إلى هاري، الذي يفترض أنه تلقى تعليماً دينياً في ويش وود. وقد عبّر إليوت عن فهمه هذا في مسرحية «الصخرة». انظر المقدمة، الفقرة (٢) وتربط هذه مع رؤيته للزمن. والأبدية كما عبّر عنها في «بورنت نورثون»، وهذه تجد تعبيراً جزئياً في العبارة المنضوية على التناقض والتي يقولها الكورس بعد عدة أسطر.

(٧٦) راجع الهامش (٨٢).

(٧٧) والآثام التى سترتكب بسبب طبيعتنا الخاطئة تعمق إثم ماضينا

وتجعل تاريخ الإنسان بشعاً، تجلب العار معها من مولدنا إلى طفولتنا البريئة.

(٧٨) ألبوم العائلة مليء بصور نفخر بها، يظن كسجن مجرمين، كعشاء المستأجرين الذي يبدو مرحاً، المليء بالطبيعة الطيّبة الكريمة، إنه مثير للسخرية، نزهة العائلة على المرتفعات، التي بدت زاخرة بالمسرة الطبيعية، تروى في صيغتها المزيّفة المثيرة للسخرية. هذا الحضور الطاغي للشر يجرد المنزل من سقفه وبذلك نستطيع النظر إليه من فوق ونرى أنفسنا على حقيقتنا في عزلتنا؛ ربما لم يكن هناك سقف البتة وكانت تصرفاتنا مرئية من الجميع، وأساليبنا الشريرة انكشفت كلها. وما زال الشر هناك، يتغذى على حطامنا.

(٧٩) انظر الهامش (٢٠).

(٨٠) طقس شبه ـ الغيبوية للمجاز التصوفي يبدو قد صمم ليخلق تأثيرات مسرحية محدودة، ليؤكد أو حتى ليخلق إحساساً بارداً أو رعشة دورانية لدى الجمهور بحضور الشر، تجسيدات فوق طبيعية، تبدو أجاثا كاهنة تؤكد مخاوف الكورس الذي يفتقد لقائد، ومع ذلك فهي تعطي في الوقت نفسه بعض الراحة بسحر قوي أو صلاة يمكن أن يكون الشر من صلبها وحتى مبثوثاً فيها. وعندما تصل إلى شرح هذه العبارات الكهانية بالتفصيل. ومن المفيد أن نذكر أن هذا نوع من استخدام كلمات لخلق جوٍ من الغموض واللامعنى، تعويذة غير طبيعية ستؤثر على المسرح بواسطة نوع من الطقس، يخلق الإحساس بالرهبة ويستخدم

شكسبير الوسيلة نفسها في مسرحية «الأمور بنهاياتها» عندما تكون هيلينا على وشك أن تشفي الملك من مرضه، تعطي الإحساس بلحظة غامضة بخدعة مشابهة

... الإله الأعظم يمنح النعمة
ستجلبها أحصنة الشمس، إلى هنا مرتين
مصباحها الناري بحلقته النهارية
مرتين في ظلمة منجم غربي
حطّم هبسبيروس الخضل مصباحه النعسان

لانحتاج، عندئذٍ، لتلك الدقة المتناهية بالنسبة إلى ذلك الذي عينه على البيت، أو فيما إذا «الثلاثة معاً» هم الأشباح (أليكتو القلق، ميجيرا الغيور، تيسيفون المنتقم) الذين لم ترهم أجاثا بعد، ولذلك لا تستطيع أن تعرف عنهم شيئاً، بقدر ما تشعر بتهديد حادثة فوق طبيعية، المعتم الأكثر قوة. (العقدة التي ربطت) و(العظام المتصالبة) هي رموز للعنة العائلة، (ابن عرس وثعلب الماء) رموز للنظام الطبيعي الذي خرّبته قوى خارقة، ويمكن أن تعود بسرعة إلى أساليبها العاديّة!

الفصل الأول

المشهد الأول:

عن هذا المشهد كتب إليوت إلى البروفيسور بونامي دوبري في ١٢/٤/١٩٣٩: أظن أن هناك خطأً واحداً على وجه الخصوص يجب أن أتجنبه بشكل ما: هذا المشهد في الواقع هو مشكلة

تحليل منطقي كان يفترض أن تقدم بوقت أبكر، ومجيئها في هذا الموقع، يحمل تأثير الشرح اللامتناهي دون أن يحدث شيء. أظن أن المسرحية تنجح في مشاهدها، لكن ليس نجاحاً كلياً. يوجد بعض الأخطاء، بالتأكيد تعمل ضد نجاحها الجماهيري الذي ما زلت لا أعرف كيف يمكن أن أتغلب عليه في هذه المسرحية.

يمكنني بالتأكيد أن أطمئن بشأن الكورس: أقصد فيما إذا كنت سأتعامل معه كعنصر دائم في المستقبل، أم بكونه عنصراً لا وظيفياً، شيئاً ما ساعدني استخدامه في إيجاد المخرج من اللادرامي إلى الدراما الشعرية.

بقيت شكوك إليوت حول «اجتماع شمل العائلة»، معه حتى النهاية. وفي رسالة إلى السيد جوناثان سال في ٢٣/آب/١٩٦٣/، نجد الجملة التالية «ما زلت أعتبرها مسرحية غير ناجحة».

(٨١) هاري ـ مسكون ـ النفس ـ يفترض أن الدكتور واربورتون سيتحدث حول وضعه وأن ذلك سيكون عبثاً ومربكاً، لأنه سيكون مجرد رأي طبي لا رأياً فكرياً.

(٨٢) لقد صادفنا هذه الجملة المتناقضة المضمون على لسان الكورس. إن فظاظة هاري المستفز يمكن أن تعذره فقط إذا افترضنا أنه نصف مصاب بالهيستيريا، في قبضة المخاوف من عالم ما ورائي. ومع ذلك فلا يجب أن يستخف بالتناقض، بل يجب اعتباره حكمة تقوم جزئياً على فلسفة حتمية، تقوم على أساس مسيحي يمكن العودة إلى جذورها على الأقل إلى عهد بويثيوس

(٥٢٥ ـ ٤٧٠ ق. م)، وفي الكتاب الخامس من مؤلفه (عزاء للفلسفة). ولنتكلم باختصار حول هكذا تعقيد، يجب أن نميز نموذجين للزمن. أولاً، النموذج الذي تفهمه الكائنات البشرية، كامتداد لانهائي للماضي، الحاضر والمستقبل. نحن نعيش في، أو نجرّب الحاضر، لكن الماضي (كان حقيقياً ذات مرة) ففقدناه (ما خلا وجوده في ذاكرتنا المهلهلة) والمستقبل لم نصله بعد. وهكذا فنحن لا نرى أبداً أو نجرّب الزمن كله؛ ذلك لأننا نعيش فيه، لكن إن استطعنا تخيّل نموذج آخر للزمن، نسميه (ثانياً) أبدية، فيها (الزمن كله) يُرى في نظرة غير محدودة (لحظة لا تنتهي، يسميها بويثيوس) هذا الكائن سيرى (كل) ذلك (يكون) في نظرة أبدية في الوقت نفسه، وألفا ستكون على الفور حاضرة عنده مثل (أوميغا). بالنسبة إلى الله لا يوجد الحاضر، ولا الماضي ولا المستقبل؛ بل فقط فعل المعرفة الأبدي. ومن هنا فإن معرفة الله تبدو لنا، في الزمن، ما يجب علينا أن نسميه علم الغيب أو العناية الإلهية، لكنه بالنسبة (إليه) الذي يفهم كل شيء، لا يمكن ضياع لحظة واقعة وإلا فالوجود كله سيكف عن الوجود.

في علم الغيب هذا (حيث أننا، نعيش في زمن، مجبرين على التفكير فيه) وكل ما يحدث يجب أن يرى مسبقاً ولذلك يكون مقرراً مسبقاً، بناء على ذلك لا يمكن أن توجد إرادة حرة (عدا إرادة الله). هذا يبدو أنه أصل الصدام بالنسبة إلى أولئك الذين يعيشون في (الزمن)، مثلنا نحن. حيث لا نستطيع تجريب بعد

الأبدية (نستطيع فقط أن نكون فكرة مجردة) لا نستطيع أن نقول كيف حُلَّ النزاع في المخطط الأبدي في المعرفة الإلهية بينما تؤكد معرفة الله الكليّة، تؤكد أيضاً أن الكاثوليكية المسيحية هي حريّة إرادة الإنسان، وعبر القرون، حرص المسيحيون من مختلف المشارب الفكرية أن يؤكدوا هذه الحرية أو عكسها، أي أنها قررت مسبقاً، وفقاً لأساليب اللاهوت.

لأسباب ما يفضّل إليوت الوضع المقرر مسبقاً، بقدر ما يبدو مقتنعاً بأن أرواحاً معيّنةً تُدعى إلى القداسة والاستشهاد؛ في موعظة (بيكيت) في «جريمة قتل في الكاتدرائية»، الذي يروي لنا.

الاستشهاد المسيحي ليس حدثاً عرضياً، لأن الكُهّان لا يصنعون مصادفة. وتبقى الشهادة المسيحية قليلة التأثير في إرادة الإنسان لأن يصبح كاهناً... يكون الاستشهاد عادة من تصميم الله... لأن الشهيد الحقيقي هو... ذلك الذي تذوب إرادته في إرادة الله... هذا يفترض نوعاً من التشارك بين الله والإنسان، قبول طوعي من جانب الإنسان بالحدث الذي يقرره الله. ولنعبّر عن التناقض بشكل آخر، إن الاختيار الحر للإنسان هو خيار حقيقي ولذلك هو حاضر في معرفة الله الكليّة.

وكما أسلفت في المقدمة، يبدو أن هاري يعرف القليل أو لا شيء عن المسيحية، وهذه يمكن شرحها (كما افترضت) على أرضية نشأته في ويش وود؛ ويمكن شرحها أيضاً على أرضية خطة إليوت لتقديم موعظة مسيحية دون أن يسميها، في هذه

المسرحية نجد هنا، في نطاق ضيّق، تماثلاً مع مداخلتنا؛ إن طبيعة هاري، كما يتضح من تركيبنها الخاصة، تنسجم مع أهداف إليوت المختلفة.

إن مداخلتنا أيضاً ذات صلة بالخلاص من الخطيئة. يبدو أن هاري قد سمع عن الفكرة وسلبياً فقط. لقد أخبرنا أن لا مفر من أي شيء ولا شفاء من الماضي. إنه مخلوق في زمن، يحدّق في ماضيه، يرى حقيقة خطيئته. لا يمكن إنكارها. ما حدث لم يكن من الممكن تجنبه. لكن الخلاص (مثل أي فعل آخر في الزمن) هو أيضاً فعل فى الأبدية، وإذا كانت الأشياء التي ستحدث قد حدثت وانتهت، إذاً فالذي حدث وانتهى هو أيضاً على وشك الحدوث. الانعتاق يحدث الآن، ويتضمن كل الذي نراه نحن من نعيش في الزمن مثل الماضي، الحاضر والمستقبل.

هذه هى الفكرة الأساسية في إيهامات جورنت نورثون. إنها قصيدة تتشابك بعمق مع «اجتماع شمل العائلة»، وتسبقها بحوالي أربع سنوات ١٩٣٥ وسنذكر بعضاً من التشابهات بينهما في هذه الهوامش وسنقتطف الآن مطلع القصيدة.

زمن حاضر وزمن ماض
قد يوجد الاثنان في مستقبل قادم،
وزمن قادم متضمن في زمن ماضٍ
إن كان الزمن كلّه حاضراً أبدياً
فالزمن كله غير قابل للاستهلاك

لكن، بتغيير الرمز، بالتفكير بالزمن لاكخط مستقيم، بل كعجلة

دائرة، فهناك مركز العجلة الساكن، (قارن هذا مع «جريمة قتل في الكاتدرائية»، الفصل الأول، السطر ٥٩٨ ـ ٥٩٩، ذلك أن النموذج يمكن أن يستمر، ذلك أن العجلة يمكن أن تدور والساكن يبقى ساكناً إلى الأبد) وهكذا في «بورنت نورتون»

في النقطة الساكنة في العالم الدوّار...
آن يجتمع الماضى والمستقبل...
... ما خلا هذه النقطة، النقطة الساكنة،
لن يكون هناك رقص، وسيكون هناك الرقص فقط.

هذه النقطة الساكنة التي تجعل كل شيءٍ آخر يتحرك هي رمز لحب الله.

الحب ذاته ساكن
إنه فقط السبب ونهاية التحرك

ويخبرنا، أن هذه النهاية تسبق البداية:

أو قل إن النهاية تسبق البداية
وإن البداية والنهاية كانتا دائماً هناك
قبل البداية وبعد النهاية
والكل عاديٌّ الآن

وهكذا يعود بنا إلى الجملة الافتتاحية في أنجيل القديس يوحنا لتصوّر الخلاص كشيء مقدّر من الأبد ـ في البدء كان الكلمة ـ بزمن انعتق قبل أن تبدأ. هذه الأشياء غامضة، ليس فقط في شعر إليوت.

(٨٣) الدكتور واربورتون رجل متقدم في العمر لطيف وعاقل، لكني لا

أظن أن المسائل الميتافيزيقية التي ناقشها منذ قليل كانت حاضرة في ذهنه ـ وأفضّل أن نفترض أنه يقصد: برغم أنك لا تمتلك معلوماتي الطبية، فمن الجلي أن أناساً في مثل ظرف والدتك يمكن أن يموتوا في أية لحظة؛ وهذا سيحدث هنا (إن هي تلقت الصدمة) وحدث عبر كل التاريخ، وسيسبب لك اختلافاً دائماً في المستقبل إذا كانت ستموت الآن بسبب شيء مؤلم يمكن أن نقوله لها أو أن نتجاهل الخطر الذي هي فيه أثناء تصرفاتك تجاهها.

(٨٤) علامة الجرح الذي التأم بعد أن ذبل (لتزيل التلوث) بكيِّه بأداة حديدية محمّاة حتى الاحمرار، وهذه تسمى العلاج بالكي.

(٨٥) هذه العبارة تتكرر بغرابة في الفصل الثاني، المشهد الثاني السطر (٩٠). لكن لا يمكن أن يكون ذلك هو اليوم نفسه، لأنه في مناسبة سابقة عند استخدامها فقد هاري شبكة صيد الفراش بينما في المرة الثانية لم يكن قد ولد بعد. لذلك أستطيع فقط أن افترض أن هذا مجرد حدث إنشائي وإن إليوت قد أحب الجملة، لكنه نسي أنه قد استخدمها سابقاً.

(٨٦) لقد أبعد عن والده، لكن عندما كان والده حياً لم يكن هو بمفرده تحت سيطرة والدته القوية. الآن لم يكن هناك أي محكمة استئناف.

(٨٧) يبدو هتاف هاري أنه يعني هل هذا كل ما لديك لتخبرني به؟ ما هذا الاهتياج على هذا الشيء القليل!

(٨٨) تبدو هذه مثل مزحة، لكنها جزء من هيستيريا هاري.

(٨٩) إن عقل هاري الآثم يقفز مباشرة إلى الفكرة، ليس إلى والدته،

بل إلى زوجته، فهو كما يظن قد قتلها، وهاهو اليوليس قادم إليه. هل يمكن أن يكون حقيقة؟ قارن كلام الكورس النهائي في «آلام سويني» «لأنك تعرف أن رجل المنطقة في انتظارك».

(٩٠) هل تعرف أني قتلتها أو لا؟ لست خائفاً منك! (لكن ربما هو خائف قليلاً، أو أنه سينكرها، فهو يملك، على أية حال، مخاوف كبيرة ليتعامل معها بعد أن رأى الأشباح. هذه الفكرة الأساسية وراء ملاحظة هاري الغريبة إلى الرقيب ونيتشل في هذا المشهد يقول إنه ربما أدهشه بتقديمه إلى ما فوق الطبيعي.

وهذه الملاحظة يمكن أن تتضمن عنصر مزاج مقيت.

(٩١) هنا تظهر لحظة الودّ الوحيدة بين هاري وإيمي، فهي تقف إلى جانبه (طبعاً) ضد أخواتها الأصغر منها، وتتحسس طريقة لفهم ابنها الغريب؛ وتفعل ذلك عندما تلاحظ الشبه الكبير بينه وبين والده، وهذه تمسهما معاً هو وهي، وللمرة الأولى والأخيرة في المسرحية، يهدأ هاري لحظة يفكر بغيره لا بنفسه، يلاحظ أن والدته تعبة جداً فيستخدم سلطته سآخذك لتنامي، بالطريقة نفسها التي تشعرها بالغبطة. وكأنه كان سيد ويش وود. أجاثا يعجبها ذلك أيضاً. وكلام هاري بدوره ينهي حدث الود القصير جداً.

(٩٢) قارن ذلك مع جملة الكاردينال نيومان، التي وردت فى المقدمة «إن البشرية متورطة في كارثة بدائية مرعبة».

(٩٣) ليس كافياً أن تصغي بصمت إلى فكر فيوليت أو أن تستمع لحماقات آرثر، يجب أن ننطلق إلى الأمام في عالم تخيلاتنا

ومخاوفنا، ونتعلم أن نعاني أكثر. تنطق أجاثا الكلمة المثالية النموذجية، الولادة ـ الثانية معتقدة أن بإمكان المرء أن يدرك الخلاص عن طريق المعاناة. الانعتاق والتسامح ليسا جزءاً من عقيدتها الصارمة إنها تؤمن بالتفكير.

(٩٤) يبدو أن هاري يشير إلى ما قاله سابقاً (السطر ٣٣٢ ـ ٣٣٩) لبعض الوقت ظن ببساطة أنه لم يكن على ما يرام، لكنه الآن يظن أن كل الكون في كارثة؛ وذلك ما يريد أن يعتقد به، لأنه لو كان الأمر كذلك، لاستطاع أن يخدع الكابوس بمساعدة الأدوية أو بالهرولة (إلى برج عاجي). لكن المرعب في الأمر هو أنه حقيقة (لا مناص منها)؛ النفس التي لا يمكن الفرار منها، الشيء الذي هو فيه، هي فاسدة، ولا يوجد أي خلاص أو مخرج.

(٩٥) يمتلك الكورس حدثاً ينشأ من لا شعوره في رموز لا تختلف كثيراً عن الرموز التي يستخدمها هاري في عبارته «صوت الألم غير المنطوق في غرف النوم القديمة»، وأفكاره التواقة إلى عهد الطفولة تبدو قد انعكست في تعليقات الكورس هنا على «الصوت المضاعف ثلاثاً فوق المرج»، وهكذا أيضاً يشاركونه لحظة الاشمئزاز المفاجئة. ويختلف الكورس مع هاري (في هذه الأوجه) في رؤيتهم لا شيء على الإطلاق يمكن تقديمه؛ وسوف يُخرج هاري إلى القفر ليفعل شيئاً ما،

(٩٦) انظر المقدمة الفقرة (٥).

(٩٧) ربما تسبب تعاقب مواضيع لا تتغيّر في أشكال مختلفة وبتقليد وترديد مستمرين.

المشهد الثاني:

(٩٨) بوسعنا أن نتوقع أن هاري لن يدير شؤون ويش وود (الماضي) وأن لديه تصوراً ما عن نوع حياة مختلفة كلياً تنتظره؛ لكنها لا تقبض على طبيعة حاضر القلق التي تربطهم.

(٩٩) معنى الأشباح.

(١٠٠) العزلة، الانفصال عن الحب في نهاية زواجه «منذ ثمانية سنوات».

(١٠١) الإحساس بكونك منفصلاً عن النفس الحقيقية، البريئة والقادرة على الفرح، التي عاشها في لحظات طفولته في ويش ود. (قارن ما تقوله ماري عن نفسها الحقيقية، الفصل الأول، المشهد الثاني) كان ذلك حس بممارسة سعيدة في حياة أصبحت فجأة عبارة عن حس برؤية نفسه كموضوع موجود في قذارته.

(١٠٢) حلم عزلته التي شعر فيها بالتقزّم، لكنه ملوّث؛ لم يشعر بأي تأنيب لما فعله (قتل زوجته، كما يدّعي أنه فعل) لكن الحادثة تتكرر في ذهنه دون نهاية. (قارن مع «آلام سويني»، آخر كلام ينطقه سويني).

(١٠٣) في اللحظات التي لم يعد يشعر بهذا الحلم بكونه انفصل عن نفسه وتلوّث، يبدو أن موت زوجته لم يوثر فيه قط، على الرغم من أنه كان حقيقياً، فقد استطاع العودة إلى ويش وود، نسيه، وبدأ من جديد.

(١٠٤) لن تسمح له الأشباح بهذا الخروج السهل.

(١٠٥) اتضح لنا أن موضوع والد هاري مسيطر على ذهنه، وكأن

المعلومات عن حياة والده ستقدم له المفتاح لفهم الآثام التي تطارده. ويطلب من الدكتور واربورتون «أريد أن أعرف الكثير عن والدي»، فيخبره الدكتور واربورتون أن والده ووالدته لم يكونا سعيدين معاً. ويخبره واربورتون أيضاً (عفوياً) أن أجاثا يمكن أن تشرح له، عندما ينصحه (أنصحك بإلحاح، لا تطلب منها ذلك) ويحاول مباشرة أن يتلافى هفوته التي أفلتت منه مضيفاً وأقصد، أنها لا تملك ما تخبرك به؛ وهذه كذبة بيضاء من واربورتون. لكن هاري لا يصدقه، فيحاول تتبع دليله في الاتجاه الذي أفشاه الدكتور واربورتون.

(١٠٦) قارن هذا مع الفصل الأول، المشهد الأول السطر (٣٣٦)، إن استخدام هذه الصورة للعجلة تختلف عن تلك التي ناقشناها في الهامش (٨١)، هنا وفي هذا المشهد يستخدم هاري وصف روحٍ إنسانية ارتبطت بحياة أرضية واهتماماتها ومخاوفها لم تتحرر بالإذعان وجعل إرادتها من إرادة الله، حتى أن هاري لم يفهم بعد هذه المسألة البعيدة، لكنها موجودة في عقل إليوت.

(١٠٧) قارن مع الهامش (٣٨) حقيقة تفرض نفسها عليه باستمرار.

(١٠٨) يعني هاري أنه في ضوء ما يتعلمه الآن، فإن مجرى حياته يصب في موقع هو بالنسبه إليه طبيعي ولا يمكن تجنبه مثل الأشجار والأحجار التي تسقط وفق قانون الجاذبية. في النهاية نرى النموذج، فإن، كان المعنى الواضح للكلمة، كانت أجاثا والدة هاري (بالزنا مع والده)، لكان ذلك دمّر الحياة في ويش وود، الآن، وفي ما لا يوضحه معنى الكلمة تستطيع أجاثا أن تدعي

أنهـا والدة هاري (للسـبب الذي قـدمـتـه) وهذا كـونه يتـكامل في العلاقة التي ينشئانها في ما بينهما وهما يتحادثان.

(١٠٩) إن حيـاته ساحـة معركـة لإرادات إيمي، أجاثا ووالده. وكل ما يحدث له يعود في أصله لأولئك الثلاثة.

(١١٠) لأول مرة نرى هاري وخالتـه أجاثا على اتفاق مع عـمه تشارلز (قارن هذا مع الفصل الأول السطر ٤٠٤ ـ ٤٠٥).

(١١١) ذلك أن الخطيـئة يمكن التكفير عنها بالنيـابة. إنهـا فكرة دينيـة قـديمة واسعـة الانتـشـار، وهي مـرتبطة حـصراً بالمسـيحـيـة، في الكلاسـيكيـات الإغـريقيـة، كمـا في أزمنة وأمكنة أخرى، يمكن تعذيب السـجناء والتـضـحيـة بهـم ككبش فداء من أجل المجتمع، لكن في المسـيحية يجب أن تكون تضحـية طوعـية وعن قناعة، ومعرفتهـا التى (كما تقول أجاثا) يجب أن تسبق التفكير. لقد أعطته للتو المعرفة التي يحتاجها وتابعت تشرح له أنه ربما يكون حامل ـ خطيئة عـائلتـه، والآن عرف قصـة اللاحب التي تسـببت بخطيئته، ويجب أن يكفّر عنها كلها.

(١١٢) الإشارة إلى المطهر هي التلميح الوحيد الواضح إلى المسيحية في المسرحية.

(١١٣) فعل تعويذة لعنة العائلة.

(١١٤) قارن هذا مع رسالة إليوت إلى السيـدة فـابر في ٢٤/شبـاط/ ١٩٣٨.

... لكن يوجد أمل لهاري، أمل تعلّم إرادة شيء مـختلف، أكثر من حصوله على أي شيء يريده.

(١١٥) قارن هذا مع (East Coker) السطر الأول «في بدايتي نهايتي».

(١١٦) حمل عبء سر العائلة ونصيبها منه.

(١١٧) إنه يفكر بإيمي بشكل رئيسي، لكن ربما أيضاً بأجاثا. قارن هذا مع السطر (٦١).

(١١٨) حديث طويل، يبدأ بسيطاً، يتطور بأسلوب هاري الأغرب. ولنقدّم جوهر الأسطر الستة عشر الأولى، يمكن أن نقول إن ما قالته أجاثا لهاري عن والده ووالدته وعن نفسها قد أضاء فهمه الكلي لعائلته، وبهذا أصبح من الممكن تلمس الإحساس بالشفقة والتعاطف تجاه العائلة وتجاه والدته وأجاثا أيضاً. حتى تلك اللحظة كان يتعاطف مع العائلة كواجب رسمي ينبغي عليه قبوله للحفاظ على استمرار علاقات العائلة، كان ذلك مثل جزء من مسرحية، يمكن تأديته دون أية مشاعر حقيقية؛ وقد تلقى دروساً جيّدة في ذلك طيلة السنوات العشر الماضية (السنوات السابقة لزواجه، وحتى بعدئذٍ، سنة بعد وفاة زوجته) كان قادراً على التظاهر، في ما يتعلق بزوجته ـ الذي أخبرنا عنه داونينغ بأنه «بدا قلقاً جداً بشأن سيدتي». حاول إبقاءها في قمرتها عندما كان الطقس عاصفاً، لم يحب أن يراها منحنية فوق درابزين السفينة ـ وقد وجد، في عودته إلى ويش وود بساعة أو أكثر، جزءاً آخر عليه القيام به وتمثيله بإجادة مدفوعاً إليه مسبقاً من قبل والدته التي لا تُقهر، لكن عنادها «خنق قراره، في إنجازه. كان قد قرر اتباع النموذج المحدد، لكن لدى رؤيته نموذج العائلة

التي واجهته، غصّ بتصميمه، ورمى بالتظاهر جانباً. ولو عرف، على أية حال، قبل ما أخبرته به أجاثا، لربما شعر بوخزات بهجمات العاطفة تجاه والدته ـ ليست تلك العاطفة التي طالما تمنت أن يمنحها أياها، فكل ما كان يعنيها هو استمرار ويش وود بإدارتها كما تريد مع الحفاظ عليها كما ورِّثت له. دون تغيير. لم تكن العاطفة موجودة لا هنا ولا هناك. ويبدو أن هذا ما أراد أن يقوله هاري حول عودته من الاجتماع بالعائلة.

يتلفت بعدئذٍ إلى حالته السيكولوجية، وتتجلى إيهاماته. وأنا أفهم كلماته على النحو التالي: الآن أرى أني جرحت في معركة أشباح، وليس مع كائنات بشرية. لم يكن ضحية بشر مثل (إيمي، العائلة، وزوجته) بل ضحية أفكار تقليدية (مثل إدعاء حب العائلة، الواجب الذي يمليه عليه إدارة ويش وود، تلك الملازمة الروتينية من قبل زوجته ودورانها الرحوي حول العالم، ومساءلته أن يأخذ مكانه في البلدة وإلزامات شبحية أخرى، التي، في صراعها معه ومع بعضها البعض شوّهت مسار حياته) الناس الآخرون المتطورون في هذا الصراع ـ عائلته ـ لا يملكون قوة أكثر منه تجاه الأعراف الاجتماعية.

لكن هذه الأعراف التي ظنها حقيقية، يراها الآن مجرد أشباح، أشياء لا أهمية لها، بينما الأشياء التي ظنها من نتاج خياله الخالص (الأشباح) يرى الآن أنها تجسيد للحقيقة في ذاتها. إنها تجسيد للعالم الروحي، وليس كما (تخوّف) علامات جنونه الشخصي. العزلة الكريهة للعقل المجنون هي الرعب الذي كان

يواجهه منذ أن بدأ يشعر «ذلك الإحساس بالانفصال» بعزلة لا مناص منها، لا نهائية؛ لكنه الآن أخيراً يعرف أنه ليس مجنوناً، يستطيع التعبير عن نفسه جهاراً؛ ربما من المؤلم أن يتصرف هكذا، لكنه على الأقل رجل حر، وليس منبوذاً من قبل الآخرين، في الخلايا المنعزلة في عقل رجل مجنون.

بكلمة أخرى، الأشباح التي آذته هي نتاج العالم المادي لويش وود (صورة العقم، الحضارة الشريرة) والأشياء التي افترض أنها أشباح سريّة (الإحساس بأن الخطيئة انتقلت عبر الأشباح) هي الحقيقة التى يمكن أن توجّه حياته. وهي برغم إيلامها إنسانية وحرّة.

(١١٩) قارنه مع «بورنت نورثون»

صدى وقع أقدام في الذاكرة
في الممر الذي لم نسلكه
باتجاه الباب الذي لم نفتحه قط.
إلى حديقة الورود...
وهكذا تحركنا...
لننظر في البركة الجافة... الشمس
وزهر اللوتس، بهدوء، بهدوء...
عندئذٍ مرت غيمة، وكانت البركة فارغة.

الوضع نفسه، الغيمة في القصيدة تأخذ مكان الغراب في المسرحية، في الخيال.

(١٢٠) هذه صفحة مكثفة جداً، الصدى فوق وصريف أقدام تحت؛ لقد كانت مدركة فقط لحركة قدميها والعين التي تراقب. هل هذا

استخدام قواعدي غامض يمنحنا فرصة التوقف لنسأل عين من هذه، عينها هي؟ أم عين كائن كلي الوجود ولا ترمش له عين، ويُعرف أو بكلمة أخرى يُربط بعيون مطاردة للأشباح؟ وبـ العين الوحيدة فوق الصحراء؟ يمكن أن نقترح أن كل هذه العيون هي واحدة بشكل ما، The Oculus Dei. الذي يتكلم بلساننا في ضمائرنا، تماماً كما يبدو أنه يراقبنا من خارج أنفسنا، وأن الضمير هو الذي يثبت حركة أقدام أجاثا، بعيداً عن الحب. حب كائن مخلوق (والد هاري)؛ فالحركة مقررة من الداخل ومن الخارج، فوق وتحت.

(١٢١) هاري يوفّق بين تجربته وتجربتها، مكرراً ومكثفاً ما قاله في الفصل الأول، المشهد الأول، تصوره للخطيئة. حتى تنكسر السلسلة، القيد الذي يقيده إلى عجلة إنسان. أجاثا. تعيد ذلك التصور، وكذلك يفعل هاري، معطياً تأثير قرار في السطرين (٢٠٥ ـ ٢١٠).

(١٢٢) ما زال هاري يفكر بتسميات للزواحف ليصف تجربته، قارن ذلك مع الفصل الأول المشهد الثالث السطر (١٨٠).

(١٢٣) هنا تصعيد باتجاه ذروة أزمة المسرحية، تحرر هاري من خلال فهمه لدوره في قصة اللعنة، لقد خرج إلى الضوء تحت عين الله أو الضمير الذي يعطيه الحكم النهائي؛ يشعر بنفسه نظيفاً، بالمعرفة، إنه كجسد قد أصبح نظيفاً بعد أن تقيّأ أو أفرز. إنه في حالة انفعال لا يستطيع خلالها أن يكون واضحاً، وكل ما يستطيعه هو أن يفكر في رموز.

(١٢٤) في قمة الانفعال في هذه اللحظة الصوفية، يرتقى هاري إلى مزيج من الرمزي والظاهري والمتناقض يصعب تفسيره. يبدو لي بشكل أساسي أن اعتراف أجاثا بالحب وتخلّيها عنه قد فتح عيني هاري على الحقيقة أن الـ (هو) والـ (هي) اللذين عبرا ما وصف بالجحيم بَدَيا الآن مجرد أشباح (أشكال مشابهة) لأنفسهم الحقيقية؛ لكن الآن وقد انكسرت القيود وأصبح السجناء أحرارا، يركضون باتجاه بعضهم البعض، مثل العشاق في هذه الإلفة التي وجدت ـ حديثاً حيث أن ما لم يحدث بينها وبين والده تحقق بشكل مختلف بينها وبينه، أصبح القفر حديقة ـ مزهرة جاهزة لزيارة الأشباح الثانية، عندما يصبح المتقمون الملائكة الأبهى، سيقودونه إلى القفر ثانية، لكن ذلك تجسّد في هدف جديد. في هذه الصفحة يوجد تعليق أخّاذ في الرسالة التي أرسلها إليوت إلى السيد مارتن براون:

الآن، هذا الانجذاب إلى ماري قد حفّزه، لكن، بالنظر إلى حالته العقلية، فهو غير قادر على تطويره، بناء على ذلك يجد ملجأ في علاقة غامضة: الانجذاب، نصفه كابن، ونصفه كعاشق، إلى أجاثا التي تستجيب إلى حدٍ ما بالطريقة نفسها. وهذه تعطي المؤشر على الظهور الثاني للأشباح، بوضوح أكثر في دورها كرسل إلهية، لتجعله يعرف بوضوح أن المخرج الوحيد هو التطهّر والقداسة. أجاتا وهاري التقيا لكن ليس عبر الأبواب المتوقعة، ولن يعودا عبرها أيضاً.

(١٢٥) لقد جربت أجاثا الارتياح مما كان يثقل كاهلها لفترة طويلة؛

باعترافها لهاري، وهذا حررها أيضاً من الحزن على حبها الضائع، الذي تستطيع أحلامها فقط أن تدغدغها به في نومها، لكن لا شيء من ذلك في اليقظة؛

(١٢٦) انظر الهامش (١١٨) الفقرة الأخيرة.

(١٢٧) يعرف أنه توجد طريقة واحدة هي الطرد. قارن هذا مع بورنت نورثون

كيف تصل إلى مالا تعرفه
يجب أن تسلك طريقاً هي طريق الجهل
كي تمتلك ما لا تمتلكه
يجب أن تسلك طريق الطرد
كي تصل إلى ما لست أنت عليه
يجب أن تعبر طريقاً ليست فيها.

(١٢٨) حتى تفهم بالطريقة نفسها كما يفهم الطفل.

(١٢٩) إن اختيار شجرة هو اختيار مشؤوم؛ وفقاً للعرف، فإن يهوذا الإسخريوطي علق نفسه على شجرة بلسان.

(١٣٠) في جهلنا نستطيع أن نعرف ما يحدث مصادفة وما يقرر في سياق النمو. (غيمة اللامعرفة) عرفت في أواخر القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر في البحوث الدينية حول تركز كل متاعب الروح في الاتحاد مع الله:

أول مرة عندما فعلته، وجدت
فقط الظلمة، وكأنها غيمة لا معرفة ـ
هذه الظلمة وهذه الغيمة هي، كيفما فعلتها،
بينك وبين الله...

(١٣١) سيصل هاري باللعنة إلى نهايتها بتكفيره الذي على وشك القيام به. لقد كان «طفل» و«لعنة».

(١٣٢) إنها جملة تنبؤية عن سلوك هاري الأخير مع والدته، التي كانت على وشك الموت بسبب رحيله المفاجئ. على الرغم من أنه رحل بناء على نداء حب أعظم.

(١٣٣) العلاقة التي شهدناها في مشهد موجز سابق، في نهايتها، إنها تضحية أجاثا الثانية، مكرّسة إياها لحياة الزهد؛ على هاري أن يقوم برحلته الخاصة من النوع نفسه، والطريقة الوحيدة للخلاص من تلوّثه. إنها طريقة التخلي، الانفصال، بإقصاء النفس عن حب الكائنات المخلوقة.

(١٣٤) على أية حال، إذا كان عليه أن يعود فسيكون قد فات الأوان لرؤية والدته ثانية. كتب اليوت في ٢١/شباط/١٩٣٨. إلى السيدة فابر رسالة ضمنها هذه الملاحظة:

«لا وجود لإطلاق نار في هذه المسرحية. يمكن أن يعود هاري إلى ويش وود خلال أربعين عاماً. لا موت سوى موت إيمي، وهي ضعيفة القلب بالأصل»؛

(١٣٥) كان يمكن أن يقع في شباك الموت - في - الحياة في ويش وود. عائلته - ويش وود - هم الهاربون.

(١٣٦) هاربون من الحقائق الروحية التي كشفت عنها المسرحية.

(١٣٧) «الاختيار» يستخدم هنا كمصطلح تقني في علم اللاهوت، يراد به أن هاري مدرك لخياره، أو «اختياره» من قبل الله لمهمة خاصة (راجع المقدمة).

هاري يقول أنه لا يفهم لماذا اختاره الله للقيام بهذه المهمة، لكن ذلك قدّر له منذ زمن طويل، والآن يرى أنه هو أقصى ما يريده، وبكلمة أخرى فإن إرادة هاري تخضع بسرور لمشيئة الله، مطلوب منه قوة أكثر، لكن الطلب نفسه يعطيه ما يكفي من القوة. وبظهور الأشباح يكون هاري قد رأى غايته في الحياة، فهي لم تعد موجودة لتطارده، بل لترشده؛ لم تعد سوداء، بل مشرقة وسيجد في نفسه القوة ليتبعها.

المشهد الثالث:

(١٣٨) المقصود هنا إيمي نفسها وماري.

(١٣٩) لقد رأت الأشباح، لكن فقط في هيئتها المخيفة.

(١٤٠) الموت ـ في ـ الحياة في ويش وود.

(١٤١) التخم بين الطبيعي وما فوق الطبيعي، الحياة المسيّرة طبيعياً والحياة المسيّرة بقوى فوق طبيعية، التي يمكن أن تنتهي بالشهادة وحيث الخطر ليس الموت، أو الانزعاج، بل الشر.

(١٤٢) انظر الفصل الأول المشهد الثاني السطر (٧١).

(١٤٣) تعتقد أنه فات الأوان لأن تأمل من هاري أن يطلب الزواج منها، لكن فى الواقع، لقد اقترب كثيراً من ذلك، لكن الأشباح ظهرت لتمنعه.

(١٤٤) قفزة مدهشة لحدس إيمي، إذا أخذنا بعين الاعتبار كل الأشياء، التي قامت بها وفهمها لشخصية هاري الشاعرية المبهمة في نهاية المشهد السابق، عندما تعلق على جملته «الاعتناء بحيوات

أناس ضعفاء». وترجمت كل ما لم يسمع ـ عن الوضع إلى مصطلحات عملية لمهنة لم يخطر بذهنها من قبل أن تتخيّلها له قبل الأوان. حتى أنها تشغل نفسها كلياً بالتفكير بمشكلته.

(١٤٥) برلينجتون أركيد شارع مسقوف، في لندن وعلى جانبيه يلتقي البيكاديلي وحدائق برلنجتون. وفي عام ١٩٣٩ خلال الحرب قصف الشارع بالقنابل ودمّر الحانوت، الذي يقع في نهاية الشارع الشمالية، حيث كان يعرض في مكان بارز في واجهته كلب بلدغ محنّط، وما زال يذكره الكثيرون. ذلك الكلب كان، في حياته، موضع تدليل صاحب الحانوت. وقد دمّر الحانوت والكلب معاً.

(١٤٦) يقصد العم تشارلز أن حياتنا ستكون مثيرة لو كانت مخيلتنا دائماً مستعدة وقادرة على المفاجأة. هذه واحدة من أفضل عباراته.

(١٤٧) داونينغ، مثل إليوت، يقسم العالم إلى قادة وتابعين. انظر المقدمة الجزء الأخير من الفقرة (٢).

(١٤٨) لوحظ ذلك التوازن الدقيق في التداخل بين الجاد والهزلي في هذا المشهد الممتاز، الذي يبدأ بنقاش بين إيمي وأجاثا، ويتحول إلى كوميديا لا يمكن إيقافها عندما تقترح فيوليت أن على هاري أن يضع نفسه تحت تصرف الكاهن؛ ويعود ليصبح جاداً من جديد عندما يقول هاري وداعاً،ويبقى هكذا أكثر، بل وأكثر إنسانية عندما يتحدث داونينغ عن حياته كحارس لهاري، وكيف يشعر أنها قريبة من نهايتها؛ وبعدئذٍ فجاة ينفجر المشهد في الهزل مع وصول برقية آرثر غير المناسبة لعيد ميلاد، في اللحظة قبل نداء ـ موت إيمي التراجيدي.

أجاثا! ماري! تعالا!

توقفت الساعة في الظلام!

إنه مشهد أتمنى أن يحيط به المرء مباشرة، على سبيل المثال فهو يقدم فهماً جديداً لإيمي التي تشاجرت لتوها مع أجاثا وقمعت ماري «يمكنك أن تجري، لكنك لن تنجحي»، والتي أعلنت جهاراً بأنها تفضل صحبة فيوليت على صحبة الآخرين من أفراد عائلتها، على الرغم من كونها خبيثة، لكنها لحظة موتها تنادي على أجاثا وماري، اللتين أحبتا هاري بطريقتهما الخاصة مثلما أحبته هي بطريقتها الخاصة.

(١٤٩) توجد صفحة مشابهة لهذه في (The Dry Salvages) (١٩٤١)؛ في حركتها الخامسة، حيث يسجل إليوت ثانية الخدع الإنسانية (من الأخبار عن وحش لوخ نيس، خلال أنواع مختلفة من الشعوذات غير الهامة، إلى أزمنة أخرى مضت، وعقاقير وملامح الحشد) ويختم بصياغة أخرى للفكرة المتضمنة بعمق «الصخرة» و«اجتماع شمل العائلة»

لكن لا أفهم

نقطة تقاطع اللازمن

مع الزمن، هي عمل الكاهن

ولا عمل أيضاً، بل شيء يعطى

ويؤخذ، في زمن حباة موت في حب

غيرة وغيّرية واستسلام مطلق

هذا هو الموضوع الذي شغل إليوت مسبقاً منذ أغنية «حب لـ ج. ألفرد بروفروك».

(١٥٠) لا أعرف ما هي الأحجار التي في ذهن إليوت، لكن يوجد عدة مجموعات لأحجار قبل تاريخية تعطي تأثيراً مخيفاً، وكأن شخصاً غير معروف بوجوده يكمن خلفها.

(١٥١) الطبيب الإنكليزي، أوليفر هيفيسايد (١٨٥٠) ـ ١٩٢٥) افترض وجود طبقة عازلة في الغلاف الجوي تمنع انتشار الموجات الإليكتر ومغناطيسية في الفضاء الخارجي؛ (الموسوعة البريطانية، الطبعة الرابعة عشر). الكورس يصغي وحدقات عيونه تتسع باستمرار، مناطق يمكن أن تختفي فيها أسرار متزايدة، ومرة أخرى يلاحظ المرء أن لديهم مخيلة جماعية لا يمكن أن يرقى إليها أي منهم بمفرده.

(١٥٢) كما يمكن أن يرى من الإرشادات ـ المسرحية التي سبقت هذه الثنائية الطقسية، يستخدم إليوت ثانية وسائل مسرحية ـ ولم لا، طالما أنه يكتب مسرحاً؟ ـ مثل تدوير الطاولة باتجاه دوران عقارب الساعة وإطفاء الشموع، ليضفي جواً من الغموض ويراد بالكلمات المنطوقة تكثيف ذلك الجو بوضوح كاف ليثبت وجود قوى الشر فى الكون، لكن لا شيء واضح يقال؛ إلى حد ما، يخلق جواً من الرهبة (العين فوق هذا البيت)، الملاحظة التي لا بد من الإشارة إليها. إنها طريقة مختلفة تماماً في استخدام اللغة عن تلك التي يستخدمها إليوت في (قُلْ) النقاش الصوفي بين هاري وإيمي وأجاثا. هناك (المعنى) فكرياً، هنا (المعنى) هو الحالة النفسية.

(١٥٣) إعادة تأكيد القفلة هذه تتوّج تجربة المسرحية بالأمل، على أية

حال توجد رسالة من إليوت إلى مارتن براون، بتاريخ عيد الفصح (١٩٥٦)، يقول فيها:

لقد أجريت مقابلة مع بروك[٦]. وقلت له أن بوسعه حذف
أغنية أجاثا في نهاية الفصل الأول والأغنية في نهاية الفصل
الثاني ـ ألم تر أن المسرحية كانت أكثر دراماتيكية
بدونهما؟ وتسدل الستارة الأخيرة لحظة انتباه
الجمهور إلى دينمان وكعكة عيد ميلاد إيمي

لم يستفد السيد بروك من هذا الإذن، في الواقع، لأنه رأى تلك الأسطر مناسبة مسرحياً.

هوامش الهوامش

(١) انظر الهامش (١٢٤) حيث الجملة مقتطفة من رسالة إليوت إلى مارتن براون. وهذه الرسالة اقتطفت سابقاً. انظر الهامش (٧) من ملاحظات على المقدمة.

(٢) مسرحية الملك لير الفصل الرابع. المشهد السابع السطر (٤٧).

(٣) انظر غروفرسميث، شعر ومسرح ت. س. إليوت ١٩٦٢ الصفحة (٢٠٦).

(٤) دكتور ي. ف. ريو طبعة بنغوان للجملة الشهيرة التي تفتتح انجيل يوحنا «في البدء كانت الكلمة».

(٥) مارتن براون انظر الهامش (١٢٤).

(٦) السبد بيتر بروك، المخرج المسرحي.

هوامش الهوامش

(١) انظر الهامش (١٢٤) حيث الجملة مقتطفة من رسالة إليوت إلى مارتن براون. وهذه الرسالة اقتطفت سابقاً. انظر الهامش (٧) من ملاحظات على المقدمة.

(٢) مسرحية الملك لير الفصل الرابع. المشهد السابع السطر (٤٧).

(٣) انظر غروفرسميث، شعر ومسرح ت. س. إليوت ١٩٦٢ الصفحة (٢٠٦).

(٤) دكتور ي. ف. ريو طبعة بنغوان للجملة الشهيرة التي تفتتح انجيل يوحنا «في البدء كانت الكلمة».

(٥) مارتن براون انظر الهامش (١٢٤).

(٦) السبد بيتر بروك، المخرج المسرحي.

هوامش المقدمة

(١) «لتجسد أشكال الأشياء المجهولة»، قول لشكسبير من مسرحية حلم منتصف ليلة صيف. الفصل الأول. السطر ١٤ ـ ١٥.

(٢) ناسك صوفي اسباني ولد عام ١٥٤٢، كتب، شعراً ونثراً، عن تجربة الروح في بحثها عن الاتحاد بالله.

(٣) تم التطرق إلى هذه النقطة أول مرة من قبل السيدة هيلين جاردنر في بحثها من ت./ س. إليوت.

(٤) عيد ميلاد إيمي الستين. من أجل ملاحظات إليوت عن عمر إيمي انظر الجدول الزمني لأحداث ويش وود.

(٥) لا أشعر أني قادر على التعليق على موهبة أجاثا لإرادة مثل هذا المنصب العالي، لكن أستطيع أن أقتطف من ملاحظة السيدة جاردنر الموثوقة:

بالنسبة إلى أجاثا، إنها مذهلة تماماً كمديرة متمكنة لأكاديمية الإناث، ومن الصعب أن تؤمن بالإمكانية أن هي حقيقة أسرفت كثيراً في طاقتها كما تفترض في «محاولة ألا أكره النساء» لا أستطيع أن أتخيل أياً من زميلاتها في العالم يمكن أن توافق على انتخابها رئيسة.

(٦) الجملة مقتطفة من «آلام سويني»، الجزء الأول: سحبت دوريس المجرفتين ذلك هو الكفن! بينما تنتظر حفلة من أصدقائها.

(٧) رسالة من مارتن براون. اقتطفت ووردت في كتاب ف. و. ماتثيسين (إنجازات ت. س إليوت) (١٩٤٧) الصفحة ١٧٦ ـ ١٦٨.

(٨) إن فهم إليوت للأسطورة الكلاسيكية والطقوس في الدراما قد استلهم معظمها من ف. م. كورنفورد، أصل الكوميديا الإغريقية. الذي طبع أول مرة (١٩١٤) وأعيدت طباعته (١٩٣٤). كتب إليوت إلى هاليي فلانفال فى ١٨/آذار/ ١٩٣٣/ قائلاً إنه من المهم بالنسبة إليها أن تقرأ العمل قبل أن تحاول إخراج «آلام سويني».

(٩) عبارة نقدية شهيرة اخترعها إليوت وهي موجودة في مقالته «هاملت ومتاعبه في الغابة المقدسة» يستخدمها ليقول «مجموعة مواضع»، وضع، سلسلة الأحداث التي ستكون شكل الإحساس العملي، مثل تلك العوامل الخارجية عندما تدخل، والتي يجب أن تنتهي في تجربة حسيّة، ويتبخر الإحساس في الحال.

(١٠) من مسرحية شكسبير «واحدة بواحدة» الفصل الثاني الصفحة (٧٣).

لماذا كل الأرواح التي كانت أسيرة ذات مرة
وذلك الذي اغتنم الفرصة المؤاتية
أوجد العلاج؟

(١١) انظر الأسطر المتضمنة من قصيدة إليوت «إرشاد صغير»، والتي اقتطفت بدورها من إلهامات الحب المقدّس لمؤلفتها جوليان أدف نورويتش، والتي نشرتها عام ١٩٧٣، في الفصل (٢٧) نقرأ:

ما يخفف الألم أن الخطيئة هي سببه؛
لكن كل شيء سيستوي، وسيستوي كل شيء
كل أنواع الأشياء ستستوي

(١٢) لتعزيز هذه الفكرة استفدت من توظيف مقتطف من رسالة بتاريخ ٢٠/شباط/١٩٦٨/، أجابت فيها السيدة إليوت على بعض أسئلتي.

أود أن أقول أن ت. س. إليوت كان منغمساً كلياً في تقنيات اللاهوت بما يخص نظرية السقوط وحصل على معلومات مذهلة عن كل ما كتب عموماً في الأنجلوكاثوليكية... في عام ١٩٣٠... يكتب ثانية: «اللاهوت هو واحد من أكثر المواضيع إثارة ومغامرة والذي ترك للعقل المتخم».

الخطيئة الأصلية كانت سبق الامتلاك الطبيعي الذي شكل الخلفية لنزعته للتمرد على العرف العادي. كانت خلفيته مماثلة لخلفية هاوثورن في منبتها الفيزيولوجي واللاهوتي.

في الواقع تورط جدّه الأول في أمريكا وجدّي في مطاردة ساحرات مسلطات عليهما في «سالم» كانت طبيعته الحادة كارهة للتوحيدية، الإخلاص العائلي، وغالباً ما نأمل في السنوات الأخيرة... «أي خط كان يمكن أن تسلكه تجربتي لو أني نشأت في جو تعبّدي لم تنتزع منه ملكة المخيّلة ومشاعر الاتحاد بهذا الشكل العنيف».

(١٣) الوحدات الثلاث: الزمان، المكان والحدث، التي اخترعت تقريباً من قبل دارسي عصر النهضة من خلال دراساتهم للكلاسيكيات، خصوصاً أرسطو. وحدة الزمان (أربع وعشرون ساعة في التراجيديا، وست وثلاثون ساعة في الكوميديا)، تحظر امتداد الحدث المسرحي لأكثر من يوم ونصف اليوم. وحدة المكان تحظر محليّة الحدث من الامتداد خارج حدود المكان الواحد (غرف الاستقبال المألوفة جداً في الكوميديات، متجنبة الإطالات الكثيرة في المشهد). وعلى الأغلب في مدينة واحدة. وحدة الحدث تحظر أكثر من حدث رئيسي (لاحبكات فرعية). هذه الوحدات، والتي تعتبر سفسطة كبيرة، لم يتقيّد بها الإغريقيون القدماء، وكان شكسبير أقل التزاماً بها عدا مسرحيته العاصفة، والتي كانت فتحاً بالنسبة إلى النفاذ وبعض كتّاب المسرح (وأبرزهم راسين)، وهي حتى الآن أحياناً تورد على سبيل الاستحسان بالرغم من إثبات عدميّتها من قبل الدكتور جنسون في «مقدمة إلى شكسبير». وفي تجارب عامة في أي مسرح أو معلم. على أية حال، إنهم يعطون نوعاً من «الإتقان» والتدبير للمسرحية (مزايا الحد الأدنى).

جدول تاريخ الأحداث في ويش وود

يعتمد الجدول على استنتاجات من صلب النص، وعلى الافتراضات التي منذ أن صُممت لتعرض كمسرحية تعالج أحداثاً معاصرة، المشهد الافتتاحي نهاري، عودة لورد مونشنسي إلى ويش وود حدثت في ١٩٣٩، عندما ـ في الواقع ـ أخرجت المسرحية للمرة الأولى.

١٨٧٤ ؟ ميلاد الدكتور واربورتون (في الفصل الأول، المشهد الأول السطر (٥٣) يدّعي أن له أربعين عاماً من الخبرة الطبية فنفترض أنه أجيز عندما كان في الخامسة والعشرين، ففي عام ١٩٣٩ سيكون عمره (٦٥) عاماً. هذه الادعاءات لدوافعه الأبوية تجاه هاري تتضمن ذلك النوع من التصنع الذي يفترض أن يقوم به الممثل الذي يؤدي دور الدكتور واربورتون.

١٨٧٩ ـ ميلاد إيمي (المرجعية في هذا هي رسالة من إليوت إلى السيدة فابر في ١٨/آذار/ ١٩٣٨ ـ أو ١٩٣٩:

بما أن ابنها الأكبر عمره ثلاثون عاماً فقد قصدت أنها في الستين ـ لقد تزوجت في الثلاثين وزوجها كما أتخيّله كان في السابعة والعشرين حينها:

يبدو الافتراض أنها كانت أكبر منه ملائماً، وأنها هي التي تزوجته وليس العكس.

غيّر إليوت رأيه، أو أجرى حسابات حول عمر ابنها الأكبر هاري وتاريخ زواجها. فقد اتهمت أجاثا بأنها سرقت منها زوجها منذ خمسة وثلاثين عاماً خلت. هذا يعيدنا إلى (١٩٠٤)، وتعرف أنها كانت حينها حاملاً بهاري، طفلها الأول، لأنه خلال ثلاثة أشهر، وكونها بقيت ثلاث سنوات دون أطفال قبل ولادة هاري (هذه الأفكار كلها موجودة في الفصل الثاني، المشهد الثاني) وذلك يعود بنا إلى (١٩٠٠ ـ ١٩٠١) لنعتبره تاريخ زواجها وليس (١٩٠٩) كما تفترض رسالة إليوت، يخبرني السيد براون أنه في مجموعة هارفارد لأعمال إليوت توجد ملاحظة بخط إليوت، بعد تلك الرسالة إلى السيدة فابر يقدم الأعمار التالية: إيمي ٦٠ ـ ٧٠ عاماً، فيوليت ٥٨ عاماً، أجاثا ٥٠ ـ ٦٠ عاماً هاري ٣٢ ـ ٣٥ عاماً، ماري ٢٩ عاماً.

١٨٧٦ ـ ميلاد والد هاري لورد مونشنسي (رسالة إليوت التي وردت أعلاه تحدد أنه كان أصغر من إيمي بثلاث سنوات.

١٨٨٠؟ ميلاد آيفي (شخصيات المسرحية يصفونها الأخت الأولى لإيمي، هذا التاريخ بحسب ما نعرفه عن أجاثا).

١٨٨١؟ ميلاد فبوليت (يحسب مثل سابقه).

١٨٨٤؟ ميلاد أجاثا (الفصل الثاني المشهد الثاني السطر ٨٨) يقال لنا إن أجاثا كانت على وشك التخرج من أوكسفورد عندما كانت إيمي في حملها الأول (١٩٠٤) بناء على ذلك فقد كانت بين

الثامنة عشرة والثانية والعشرين. وحتى ندقق في هذه المعلومة، نعرف من الفصل الثالث السطر (٨) أنها كانت في الثلاثين من عمرها مديرة لأكاديمية الإناث، ثلاثون عاماً من (١٩٣٩) يبقى لنا (١٩٠٩) وهكذا يكون انقطاع خمس سنوات بين يوم تخرجها ويوم انتخابها كمديرة، وهذه فترة طويلة. إذا كانت (مثلاً) في العشرين من عمرها (١٩٠٤) وهذا يساعدنا لمطابقته مع عمر آيفي وفيوليت، ثلاث أو أربع سنوات أكبر منها، وهذا يجعل من الطبيعي لهاري أن ينادي الأختين الكبريين (بـ) خالة آيفي وخالة فيوليت، لكن أجاثا يناديها أجاثا، فقط.

١٩٠٠ ـ ١٩٠١ ـ زواج إيمي من لورد مونشنسي. انظر ميلاد إيمي.

١٩٠٤ ـ أجاثا ووالدي يعشقان بعضهما بعضاً (الفصل الثاني، المشهد الثانى) ذات يوم صيفي غير عادي الحر، قبل بداية المسرحية بحوالي خمسة وثلاثين عاماً.

١٩٠٤ ـ تبدأ اللعنة، والد هاري يخطط لقتل إيمي (الفصل الثاني المشهد الثاني السطر ١٠٢ ـ ١٠٤).

١٩٠٤ ـ ميلاد هاري قرابة عيد الميلاد (الفصل الثاني المشهد الثاني السطر ١٠٠ ـ ١٠٧).

١٩٠٥ ـ ١٩٠٦؟ ميلاد جون (أخ هاري الأصغر منه) نستنتج من الفصل الثاني المشهد الثالث السطر (١٧) حيث نعلم أن لورد مونشنسى هجر إيمى (١٩٠٧ ـ ١٩٠٨).

١٩٠٦ ـ ١٩٠٧ ميلاد آرثر (الأخ الأصغر لهاري) يستنتج ميلاده بالطريقة السابقة نفسها.

١٩٠٧ ـ ١٩٠٨ اللورد مونشنسي يهجر إيمي، الفصل الثاني المشهد الثاني السطر (١٧).
١٩٠٩ أجاثا تصبح مديرة أكاديمية الإناث الفصل الأول المشهد الثالث.
١٩٠٩ ؟ ميلاد ماري، الفصل الأول المشهد الأول.
١٩١٠ ؟ لورد مونشنسي يموت في الخارج الفصل الثاني المشهد الأول. يستنتج من الملاحظة أن هاري كان مجرد طفل في ذلك الوقت وبذلك لن يستطيع أن يتذكر فيما إذا كانت حقيقة موت والده قد أخفيت عنه عمداً، ويمكن للمرء أن يرد ذلك إلى أنه «كان مجرد طفل في ذلك الوقت» (١٩١٣)، لكن لا يستطيع أكثر من ذلك، من الصعب تجاوز هذا التاريخ (لو فكرّ بهذا الشكل) أن استطاع إليوت أن يخترع ذلك الموت الدراماتيكي بالنسبة إليه في حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨.
١٩٢٧ ؟ ماري على وشك التخرج من أكاديمية أجاثا.
١٩٢٩ هاري يتخذ داونينغ سائقاً ومرافقاً (الفصل الأول المشهد الأول).
١٩٣١ اجتماع العائلة السابق الأخير (الفصل الأول، المشهد الأول، السطر ١٠٦، يؤكد ما يرد في الفصل الأول المشهد الأول السطر (٨٦) يبدو واضحاً أن هاري كان لا يزال في ويش وود عندئذٍ، وكان عمره يتراوح بين ٢٦ ـ ٢٧ عاماً، لكنه غادرها خلال عام وتزوج زوجته (لا نعرف اسمها قط) التى لن تكون أبداً واحدة من العائلة، الفصل الأول، المشهد الأول.
١٩٣١ يصبح هاري مدركاً للعالم فوق الطبيعي، الفصل الثاني، المشهد الثاني.

١٩٣٢ أجاثا تنصح ماري أن تحاول الحصول على منحة جامعية، الفصل الأول المشهد الثاني وهذه تؤكد فكرة أن هاري تزوج ١٩٣٢، وأجاثا ترى أن هناك أمل لماري، لأن زواج هاري، كما كان زواج والده بالنسبة لأجاثا سيدفعها لتنهج نهج أجاثا نفسه، لكن إرادة إيمي كانت أقوى.

١٩٣٢ ـ ١٩٣٨ ـ تبقى ماري في ويش ود تحت سيطرة إيمي الفصل الأول المشهد الثانى.

١٩٣٨ ـ زوجة هاري تغرق، تسقط عن سطح سفينة عابرة للأطلسي، الفصل الأول.

١٩٣٨ـ شعور هاري بأنه مطارد، الفصل الثاني المشهد الثاني.

١٩٣٩ ـ هاري يعود إلى ويش وود لحضور عيد ميلاد والدته وكله أمل في أن يهرب من مطارديه، فيجدهم هناك أقرب إليه من أي وقت مضى، الفصل الأول ـ المشهد الأول.

الفهرس

١ ـ مقدمة المسرحية	5
٢ ـ المسرحية	69
٣ ـ هوامش المسرحية	163
٤ ـ هوامش الهوامش	217
٥ ـ هوامش المقدمة	219
٦ ـ جدول الأحداث فى ويش وود .	223

نوبل 1948

ت . س . اليوت

: ت. س. إليوت
شاعر ومسرحي وناقد أدبي **Thomas Stearns Eliot-**
.حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في 1948
وُلد في 26 سبتمبر 1888 وتوفي 4 يناير 1965

تقوم هذه المسرحية، على ثلاثة أهداف متبلورة.
أولها: إعادة الاعتبار للشعر بصفته لغة الدراما:
ليجدد من خلال الدراما مشهدية تورطنا بالعلاقة
مع الخير والشر (الله، الشيطان) بالإضافة إلى
التجربة الدينية والحدس:
حتى ولو جرت هذه الأشياء في سياق العادات،
في العالم المعاصر لغرف الاستقبال وما يدور فيها
من محادثات وتصرفات سيطرت على مسرح لندن
فترة طويلة .

ISBN 978-9933-407-05-6
9 789933 407056